LIBRARY OF THE
JOHN G. JOHNSON COLLECTION
CITY OF PHILADELPHIA

pp. 45-46

title

LA COLLECTION

CHERAMY

EXEMPLAIRE N° .....

SUR PAPIER VÉLIN

LA COLLECTION
CHERAMY

CATALOGUE RAISONNÉ PRÉCÉDÉ D'ÉTUDES
SUR LES MAÎTRES PRINCIPAUX DE LA COLLECTION

PAR

J. MEIER-GRAEFE

ET

E. KLOSSOWSKI

ILLUSTRÉ DE 127 HÉLIOTYPIES
ET DE 2 HÉLIOGRAVURES HORS TEXTE

MUNICH
R. PIPER ET CIE
1908

E. Delacroix.

Nicolo Paganini.

LES PEINTRES ANGLAIS ET CONSTABLE

LES PEINTRES ANGLAIS ET CONSTABLE

L'Anglais, avec son caractère froid et réfléchi, produit un art qui semble contraire à toutes les idées que l'on peut raisonnablement se faire de la race anglaise.

On se le représente volontiers comme négociant de la Cité, sobre dans ses vues, pratique, et ne pensant qu'à ce qui est pratique; on connaît son amour pour la nature, et l'on est toujours étonné de ne pas retrouver dans la peinture cette saine fidélité à soi-même, de n'y voir rien de cette simplicité et de cette calme poésie de la vie rurale anglaise, de même que dans la sculpture on ne trouve rien des efforts de sa gymnastique et de ses sports variés.

C'est un art tout spiritualiste qui se montre à nous, puisé dans les livres, résultat de la lecture, et, avouons-le, ce résultat n'est pas précisément plaisant. Car ce n'est pas la poésie ardente d'un Shakespeare qui trouve ici son expression, rien ici qui nous fasse souvenir des chants des anciens bardes. Ce serait plutôt une lecture pour des dames — pour de belles ladies à l'intellect court qui exigent d'un homme un pantalon bien fait et le regard tendre d'un enfant. On en arrive à se poser la question de savoir si réellement le bien-être est fait pour favoriser le développement esthétique d'une nation, si tant est que l'art et la culture soient la même chose.

Où donc se manifeste dans la peinture anglaise cette hygiène tant vantée de la vie anglaise? Combien plus robuste paraît à côté ce que font les Français de nos jours sur un terrain identique! Les peintres anglais n'ont toujours été plus ou moins que des tailleurs d'habits et des coiffeurs, depuis Reynolds jusqu'à Whistler; Gainsborough lui-même ne se distingue des autres, dans ce travail délicat, que par une main plus légère.

Et pendant qu'ils attifaient ainsi leurs clients et s'évertuaient à donner un coup de fer à leur chevelure, ils parlaient agréablement et essayaient de donner une coupe seyante à leur sentiments mêmes. Un seul domine parmi ces nombreux portraitistes. Il naquit assez tôt pour faire partie du siècle d'un Van Dyck, et cependant il est d'une autre pâte que cet élève de Rubens et que toute sa descendance. Le seul Anglais à qui le mouvement du dix-huitième siècle anglais fit dire quelque chose, c'est Hogarth, Hogarth dont les idées ne se traduisent pas par des gestes sentimentaux, mais par des mouvements rythmés, grands, hauts de ton, en une peinture de pourpre et en une matière merveilleuse. Quel Anglais, aujourd'hui encore, hésiterait à s'insurger à l'idée de vouloir mettre en comparaison ce plaisantin de Hogarth avec Reynolds et ses pareils? La moindre ligne écrite sur ce dernier est avalée complaisamment, mais le grand ouvrage de Dobson et Armstrong qui, enfin et pour la première fois, nous fournit un ensemble documentaire sur ce cynique tant redouté aura à peine remboursé l'éditeur des frais de sa publication. A la même époque vivait le plus délicat parmi les paysagistes anglais de son temps: Richard Wilson, et il était l'ami de Hogarth. Ses compatriotes ne lui ont jamais pardonné d'être allé en Italie et l'ont considéré avec le même respect teinté d'antipathie dont ils ont

fait montre vis-à-vis de Hogarth, quoique, il est vrai, pour des raisons opposées. Hogarth leur semble trop grossier, Wilson trop raffiné. Le premier de ces artistes représente tout ce que la sensibilité pittoresque pouvait produire dans un être unique de la race; l'autre le degré ultime de goût, de poésie, de délicatesse. Wilson démontre jusqu'à quel point le tempérament tenace de l'Anglais était capable de suivre les modulations du rythme des grands paysagistes français du dix-septième siècle. Avant que Sir George Beaumont eût fait don à l'État anglais de sa glorieuse collection, les meilleurs ouvrages de Wilson voisinaient avec leur modèle, c'est-à-dire avec le précieux petit paysage de Poussin, „Phocion", dans lequel cet artiste atteint au comble de la grâce enchanteresse. On n'y trouve ni faune, ni épisode héroïque, ce qui fait qu'à la National Gallery, à côté des splendeurs des „Bacchanales" de Poussin, le tableau passe parfois inaperçu. C'est un site tout simple, embelli par l'atmosphère, par la transparence perlée des teintes, par la divine distribution des plans et des lignes, qui entraînent le regard vers l'infini. C'est ce que Wilson a su voir; il s'est dit qu'un Anglais devrait avoir les moyens, lui aussi, sous le ciel bienheureux qui le recouvre, de sentir ces choses autant que les grands peintres français. Et c'est par là qu'il s'aliéna ses compatriotes. De même que Hogarth se fit des ennemis acharnés moins par ses peintures satiriques que par la forte conscience des conditions de son art, et cela même avant qu'il eût fourni un prétexte plus facile à leur moquerie avec son „Analyse de la Beauté", de même Wilson se vit préférer constamment les paysagistes plus jeunes qui, au moyen d'une sauce brunâtre, savaient se créer un arrière-plan bon à toute fin. Certes Wilson n'est pas un dieu; il n'a pas l'envergure d'un héros; c'est un lyrique comparable à son confrère italien le délicieux Giuseppe Zais qui fut si grand dans les petites choses. Là où il cherche à dépasser la mesure qui lui appartient, il tend un peu vers l'incohérence où tomba parfois Dughet; mais il demeure noble autant que ce dernier et toujours châtié. Combien clair et transparent, malgré toute sa morbidesse, n'apparaît-il pas à côté de Gainsborough, combien grand à côté des mièvreries d'un Morland et de ses acolytes, à côté de la bonhomie grossière de Crome le vieux! Enfin, quel abîme n'y a-t-il pas entre ce qu'il fait et la banalité des anecdotiers anglais! Wilson aurait pu donner l'impulsion à un art anglais vraiment robuste, au même titre que Corot quand à son retour d'Italie il inspira l'art français. La belle lumière émue, dans l'art des pays du Nord, est toujours venue du Midi. Gainsborough a bien saisi ce rapport dans Wilson, et il en aurait peut-être tiré un plus heureux profit s'il avait voulu se rendre compte par lui-même à la source, c'est-à-dire en Italie, de cette souplesse dans les moyens dont Wilson fait preuve. Il demeura en Angleterre et oscilla toute sa vie entre la vision claire et l'ombre. Dans sa grande peinture de la National Gallery intitulée: „Gainsborough' Forest", et avec plus de succès encore dans la petite toile „Watering Place" qui est accrochée à côté du beau paysage de Wilson, on voit qu'il s'est rapproché de son devancier autant qu'il put le faire. Le grand tableau accuse nettement les défauts du portraitiste qui lui sont propres: défaillances dans la construction que l'on ne constate jamais chez Reynolds. Gainsborough n'a jamais possédé le calme réfléchi de Reynolds, mais nous l'aimons à cause des négligences que son confrère académique n'a corrigées qu'à force de recettes d'école. Il remplace ce qui lui manque par un instinct artistique bien plus chaleureux, instinct qui avait bien la tendance d'animer la matière mais ne disposait pas d'une vigueur suffisante pour mener cette tâche à bonne fin et réaliser victorieusement ses désirs. Certes il lui reste sa bonne part du „chic" de son temps; trop même pour des yeux autres que des yeux anglais; mais, du moins, il n'opère pas par ce moyen-là exclusivement comme fait l'autre, qui employa tous

ses efforts à faire de ce „chic" quelque chose de rembranesque. Chez lui le sentiment enveloppe le costume; Reynolds, lui, se sert du sentiment afin, pour ainsi dire, d'en draper le modèle. Si l'on compare les portraits de ces deux artistes avec ceux de Hogarth, Gainsborough, malgré son anatomie défectueuse, demeure un artiste distingué et délicat, au lieu que la pose de l'académicien Reynolds n'aboutit qu'à des effets de phraséologie. Il serait intéressant de pouvoir comparer le „Garrick" de Reynolds de notre collection avec les portraits du célèbre acteur par Gainsborough et par Hogarth, pour pouvoir constater par quelle gradation l'essentiel, la forme, diminue. Reynolds s'entortille, pour ainsi dire, dans la variété des effets, mais ne nous persuade pas qu'il y ait quelque chose dessous. Gainsborough ne se dissimule pas ainsi; il fait très bien voir qu'il est sincère; il joue avec les moyens, mais du moins ne joue pas avec ses impressions. Les autres Anglais du dix-huitième siècle sont de bons et braves gens. On peut — dans les rares spécimens que notre collection possède de portraits de l'école anglaise — admirer le savoir-faire de ces abatteurs de besogne. Les aimables belles personnes chez Hoppner et chez Romney nous sourient avant d'avoir seulement une physionomie; dans Raeburn pointe déjà tout le sentimental romantisme de ses compatriotes des générations à venir, et le profil de Landseer est d'une perfection plate. L'intime parenté avec le dix-huitième siècle est évidente chez tous, mais on n'y trouve que du Greuze, jamais du Watteau ni du Fragonard. Quelle joie quand on regarde les murs de la collection Wallace où sont accrochés les deux grands tableaux de Watteau! On pourrait sans crainte y joindre les portraits de femmes de Hogarth. Gainsborough déjà a de la peine à se maintenir à côté, et, quant aux autres, combien ils paraissent fades! La différence qui sépare un Greuze d'un Fragonard semble ici se décupler.

Gainsborough parvint dans le portrait à une habileté qui l'a empêché d'atteindre le grand art. Grâce à son goût, il savait mettre en harmonie de belles chevelures, de fines mains, un teint transparent; mais cette aptitude le retenait de faire mieux quand il était abandonné à lui-même et n'avait plus devant lui une lady reconnaissante. C'est ce qui l'entraîna à se contenter, dans ses paysages, de certains contrastes que nous avons aujourd'hui de la peine à considérer comme justifiés. Muther le définit comme un peintre du „rococo", et ici le critique met le doigt sur le point sensible; car ce peintre, qui n'avait pas su dépasser Wilson, chercha assez naïvement à se rapprocher de Rembrandt tout en sacrifiant aux exigences du style baroque. Évidemment, ici même il a plus de distinction que Reynolds, qui, lui, se travestit pour marcher sur les traces de Rembrandt, et il se montre plus avisé que Crome, qui crut que tout le mystère de l'art d'un Rembrandt était en connexion avec l'épaisseur de la pâte. La peinture de Gainsborough demeure toujours plus fluide que celle des autres, surtout dans ses esquisses, qui plus tard firent la joie de Turner et de Constable, et dont la collection Cheramy possède un échantillon des plus charmants. Il pensait alors plutôt à Rubens qu'à Rembrandt. On sent l'air circuler franchement autour de ces deux cavaliers à travers la plaine; le pinceau obéit à un vol plus libre, plus hardi vers l'espace. Cependant il ne parvint pas à se mesurer avec Rembrandt. Il le considérait comme ténébreux; il comprit mal cette ombre vigoureuse dont s'entoure l'éclat puissant des têtes, et il voulut appliquer le procédé du portraitiste — mal interprété par lui — à ses paysages. Il choisit dès lors un motif pour le milieu — une clairière en forêt, où les vaches viennent à l'abreuvoir, comme dans „The Watering Place", ou une charrette remplie de joyeux personnages sur un sentier sous bois, comme dans „The Market Cart", ou un pont avec un voyageur au repos, etc., — et il l'entoure d'un feuillage sombre. Cela fournit des groupes bien éclairés, mais d'énormes étendues

de la surface de la toile sont sacrifiées à cet encadrement. Il manquait à Gainsborough la science infinie de Rembrandt à se rendre maître des ténèbres en les construisant à l'aide de masses colorées; il lui manquait la sagesse de savoir produire l'effet grandiose au moyen de mille petits effets; il n'avait pas, enfin, le talent d'éliminer ce qui est superflu. Il perdit tout moyen d'action vis-à-vis des grands contrastes, et il oublia que ceux-ci, dans la nature, se composent d'une série infinie d'oppositions; en art le peintre ne peut arriver à égaler son modèle que par l'emploi de cette variété des moyens.

Pratiquement aussi, cette façon de peindre a eu des conséquences désastreuses. Plus d'un paysage de Gainsborough, de nos jours, est devenu méconnaisable par l'effet des noirs. On dirait que la nature elle-même s'est vengée de l'emploi irraisonné de certains moyens en effaçant ce qui n'est pas partie intégrale d'elle-même. Malgré tout cela, Gainsborough a plus d'importance comme paysagiste que comme portraitiste. Même là où l'erreur domine, perce quelque chose de la sincérité que l'artiste apportait à son travail. Très probablement, sans les portraits il serait arrivé, même avec ses talents limités, à créer un genre en paysage. On pressent déjà, dans le délicieux „Dedham Vale", la peinture nouvelle qu'un plus profond connaisseur de la nature, un homme doté d'un sentiment artistique plus conscient, devait, au même endroit, mener à bonne fin.

* * *

Constable est un être à part dans l'art anglais. Même Turner reste avec les autres, ainsi que le fera certainement admettre avec le temps un jugement plus réfléchi sur l'histoire de la couleur dans l'art moderne, et cela au grand profit de Wilson et au détriment du peintre d'artifices que fut Turner. Actuellement, pour celui-ci, on apprécie dans ses tableaux à l'huile le genre aquarelle; plus tard on appréciera le tableau dans ses aquarelles et on préférera cette partie de son œuvre à tout le reste, car c'est là le terrain où il réalisa sa pensée, où il montra souvent de la finesse dans ses intentions; après quoi viendra un laps de temps assez long où la nuit se fera autour de lui — sauf en Angleterre, bien entendu — comme pour un Gustave Moreau, un Lenbach, et tous ceux qui aiment à surprendre. Constable n'a rien de commun avec ceux-là. Il existe évidemment une certaine connexion entre lui et son compatriote Gainsborough, et certains de ses contemporains tels que Barker, Crome le vieux, Callcott, Nasmyth et autres; mais ce lien n'offre rien qui puisse définir son talent. Sa biographie est simple comme celle d'un pasteur protestant dans son village; trois ou quatre épisodes qui marquent: longues fiançailles, heureux ménage, perte de quelques amis, finalement la perte de sa chère épouse, puis la mort. Seule l'activité de l'artiste communique à cette existence quelque mouvement, et même elle ne nous fournit que peu de dates. Les titres de ses tableaux se répètent, de sorte que l'historien a quelque peine à les grouper. Toujours le même ensemble: le clocher, l'écluse qu'on a déjà vus. C'est à la douzaine qu'il s'est habitué à reproduire Hampstead ou Dedham, ou encore le jardin de son ami Fisher à Salisbury. Et il ne se passe rien, absolument rien dans ces sites — au sens des romantiques: on y voit tout au plus un campagnard qui laboure, des moissonneurs qui se rendent aux champs ou en reviennent, des chevaux de halage devant une écluse. Pourtant il règne plus d'animation dans ses tableaux que dans n'importe lequel de ceux de ses compatriotes plus célèbres, et s'il existe un artiste que l'on puisse placer à côté du plus grand de l'école anglaise, c'est-à-dire de Hogarth, ce ne sera jamais un autre que ce fils de meunier. Non pas qu'il égale Hogarth: dans le cerveau du fils du prolétaire intellectuel du dix-septième siècle bouillonnaient des

idées sur le monde qui à l'époque de Constable seront depuis longtemps réalisées. Le peintre des grasses prairies du Suffolk n'avait plus besoin de l'énergie que Hogarth avait dû mettre en œuvre pour réussir; il peignait ses tableaux à la façon du jardinier qui soigne ses fleurs et qui, avant que les autres en jouissent, en tire satisfaction. Et pourtant nous ne sommes pas convaincu qu'il ait eu beaucoup les aptitudes essentielles à l'existence rurale, et nous ne croyons pas qu'il ait excellé à jouer au foot-ball ou à battre le record à la rame. Le petit portrait peint par lui-même qui se trouve dans la Portrait-Gallery de Londres nous montre un bon bourgeois, plutôt discret d'allures, et ses biographes nous apprennent qu'il était ardemment enthousiaste des arts et que le temps ne lui semblait jamais long quand il copiait, chez Sir George Beaumont, Claude Lorrain, Rubens, Ruisdael, Hobbema, Teniers, et même quelques tableaux de son compatriote Wilson. Parmi les anciens, Claude Lorrain était celui qu'il préférait, non pas pour ses mythologies ou ses épisodes bibliques, mais pour ce qui est particulier à Claude: la manière de tout noyer dans un enchantement de lumière qui fait palpiter et anime tout ce que cet artiste a créé. Cette préférence sépare dès le premier abord le naturalisme de Constable tant vanté, mais autrefois si vilipendé, de celui des autres. Il admettait que sa manière pût tenir son rang à côté d'un Claude, de même que le glorieux Cuyp, à Dulwich, sait soutenir le voisinage de Poussin. Constable, aussi bien qu'eux, voyait dans la lumière le véritable „personnage" ou, pour le moins, l'un des principaux rôles de la pièce, et la question de savoir si cette lumière caresserait la nudité d'une femme ou le dos du bétail dans le pâturage lui paraissait accessoire. Nous pourrions même peut-être aller plus loin et considérer Constable comme un des continuateurs de Claude Lorrain; en tout cas ce serait plus logique que de relier Turner à ce dernier.

Sa manière de styliser à la façon de Claude Lorrain ne rapproche pas davantage Turner de son modèle. Le fait de ne pas avoir stylisé du tout paraissait même constituer, aux yeux de Delacroix, une supériorité en faveur de Constable et au détriment de Claude lui-même. Delacroix, après s'être extasié devant Constable, est, à l'occasion, amené à se demander si les arbres stylisés de Claude Lorrain, au premier plan de ses tableaux, n'enlèvent pas à ceux-ci un peu de leur valeur[1]).

En dehors de Claude Lorrain, les Hollandais, bien entendu, ont eu de l'influence sur Constable, surtout, semble-t-il, Hobbema. Mais cette influence agit sur lui bien autrement que sur ses compatriotes en général. Ceux-ci se sont emparés de la couleur des Hollandais pour calfeutrer bien hermétiquement leurs tableaux; ils ne peuvent pas se résoudre à considérer le paysage comme autre chose qu'un fond sur lequel se joue une scène. Constable ouvre la porte toute grande et y fait entrer la lumière, qui pénètre de partout, mais surtout par le haut. Le rapprochement avec Gainsborough saute aux yeux; on le constate d'abord à propos du „Dedham Vale" déjà mentionné; de plus, les fameux grands paysages avec des motifs au centre en font également foi. Le „Cornfield" de la National Gallery ou la „Valley Farm" ou la „Charrette de foin" — cette dernière surtout, telle qu'elle est traitée dans l'exemplaire de notre collection — paraissent réellement constituer une suite aux grands paysages de Gainsborough à la National Gallery, au „Cottage Door" de la Grosvenor Collection, etc.: on garde l'impression vague que deux hommes du même sol, mais vivant chacun en un siècle différent, ont choisi leur sujet dans les mêmes parages. Sans vouloir autrement les faire entrer en comparaison, on pourrait

1. „L'Idéal et le Réalisme".

dire la même chose, par exemple à propos de Giorgione vis-à-vis de Véronèse. Le monde lui-même, dans l'espace de temps qui les sépare, semble avoir changé pour devenir plus rayonnant, plus fertile, plus abondant. Constable n'est pas moins sombre de ton que tout autre là où les conditions du motif l'exigent. Un brun noir aussi profond que celui du puissant groupe d'arbres qui se voit au côté gauche de notre „Malvern Hall" (n° 56) ne se rencontre dans aucun autre tableau anglais, et moins encore y trouverait-on le noir intense de bien des esquisses. Mais ce groupe d'arbres est planté devant un grand ciel qui occupe ici les deux tiers de la toile; le gris des nuages apparaît par places à travers les branchages, pénètre les noirs, et les cerne d'une lumière éclatante. Dans ses esquisses il obtiendra des effets de ce genre par le même moyen.

C'est là ce moyen toujours indispensable et identique dont l'art, en somme, est fait: le contraste. Les romantiques anglais perdirent de vue le côté physiologique de la peinture à force de s'abandonner aux idées. Constable était un homme simple, non pas d'un esprit immense, mais d'une intelligence claire, un homme possédant la rare faculté de se perfectionner dans ce qui lui est propre. Son art ressemble à cette nature qu'il peint: comme elle il n'a ni hauts ni bas, reste toujours égal. Il pouvait la peindre sans s'arrêter, à l'infini, tellement elle était saine et simple, et le monde pourra toujours la revoir ainsi, tout comme le soleil, la verdure, les arbres, la limpidité des fleuves. En cela Constable est unique dans son pays, et il est une personnalité fort rare dans le domaine entier de l'art. Ses compatriotes, même les plus favorisés, pâtissent tous de la pauvreté du génie national; si, par exception, ils se distinguent du commun, on peut être certain à l'avance qu'à côté du talent on rencontrera chez eux des lacunes. Ainsi, chez le dernier de leurs hommes de génie, chez Turner, on est tellement agacé par tout ce qu'on est obligé d'avaler pour pouvoir goûter le peu de bon qui s'y trouve que l'on finit par perdre patience avant de témoigner sa reconnaissance pour ce qu'il nous donne. Seuls les peuples riches possèdent des hommes pleinement harmonieux. Les Français en ont, et dans des temps meilleurs les Hollandais et les Italiens en eurent. Ce sont des acteurs et non pas des dramaturges, ceux qui, comme Mozart, réussissent à traduire en jeux de formes leurs impressions. La convention d'autrefois leur facilitait le retour vers l'objectivité; elle était comme une amarre de sauvetage qui toujours les ramenait, à travers leur fantaisie échevelée, au port où se tient la foule des spectateurs, des amis, de ce qui forme le foyer. Michel-Ange et Rubens auraient été brisés sous l'effort même de leur talent s'ils n'avaient eu cet appui. Leur tempérament d'artiste les aurait lancés dans l'éther et ils auraient été perdus pour le monde, si la forme conventionnelle ne leur avait pas toujours laissé la porte ouverte, comme elle sert encore aujourd'hui à nous guider pour les trouver, ainsi qu'elle le fera pour des milliers d'autres hommes après nous. Ce moyen était d'une utilité inappréciable et la misère de l'art est entrée en jeu depuis que nous en sommes privés. Il y eut des époques où cette forme conventionnelle était si brillante, si riche en soi, que même de petites âmes qui ne faisaient que suivre la tradition réussirent à impressionner agréablement l'esprit. Jamais, dans ces temps-là, l'art n'était exposé à la malveillance comme il l'est aujourd'hui, et jamais le bavard ne parvenait à entraîner la foule par des paroles brillantes; jamais le public ne songea à soulever la question et à se demander: ceci est-il de l'art, ou non? La base elle-même était l'art, une convention compréhensible à tous, au profane aussi bien qu'à l'amateur; même l'amateur, dans le sens cruel que ce mot évoque aujourd'hui, n'existait pas. L'effort ne commençait qu'au-delà; et il était certainement d'avance assuré contre des tentations du genre de celles que nous subissons. Le dix-neuvième siècle a abandonné cette base, moitié par ambition, dans la croyance que l'huma-

nité était maintenant assez sensée et assez forte pour ne plus avoir besoin de lisière, moitié fatalement, puisque l'ancien esprit de la foule n'était plus compact, s'était émietté sous l'assaut de la famine et de l'appât du gain; l'esprit nouveau, secoué par les révolutions, n'a pas eu le temps de se refaire et de fixer sa forme. Notre époque a essayé de mettre la nature à la place de l'ancienne forme: c'est un terme qui comprend tout et par là même ne définit rien, qui n'a pas suffi à l'art ancien et qui ne peut suffire si nous voulons continuer l'œuvre merveilleuse que les anciens ont commencée. L'intelligence et la raison nous disent qu'aujourd'hui aussi bien qu'autrefois, dans l'avenir le plus reculé même, l'acte créateur que nous appelons art ne pourra exister qu'à la condition de suivre cette loi, que ce n'est pas la nature, toujours changeante, avec ses phénomènes mouvants, qui pourra jamais suffire à fournir ce qu'il faut quand il s'agit d'atteindre la perfection. La nature, la vie, l'être, sont des conceptions d'une portée si étendue, des termes si élastiques, que l'esthétique ne sait trop qu'en faire. Titien, et un homme de la Grèce antique, bien avant lui, avaient exactement devant eux la même nature que nous, nature à laquelle notre art à nous, quand il est en possession de quelque chose, emprunte peu ou beaucoup. L'artiste ne peut emprunter à la nature que le naturel. Si Ruskin avait eu le moindre soupçon de cela, ses volumes auraient perdu en quantité, mais ses jugements auraient profité d'autant. Son naturalisme n'a fait que servir de nimbe à l'un des écrivains les plus fantasques qui furent.

Constable est le seul dans son pays qui ait compris le rôle de la nature dans l'art. Il n'a jamais trébuché, bien qu'autour de lui une esthétique branlante développât ses théories. Constable aimait certainement la nature: ne proclame-t-il pas lui-même que devant elle il était capable de tout oublier, même son cher Claude Lorrain? Cela nous renseigne suffisamment. Il n'est pas de ces épigones qui font de l'art avec de l'art; il s'attachait à ce qu'il s'agit d'y ajouter. Mais cette part ne lui était fournie ni par l'amour aveugle d'un homme pour la nature, ni par un enthousiasme romantique et teinté de sensiblerie, deux écueils qui cependant le guettaient. Il savait regarder la nature les yeux grands ouverts, comme l'avait fait Claude Lorrain; il ne se contentait pas d'une contemplation platonique, mais cherchait à démêler les lois qui forment cet ensemble attrayant pour pouvoir en faire bénéficier ses tableaux. Ses compatriotes aussi avaient bien soupçonné cette loi fondamentale de l'art: le jeu des contrastes; mais ils en avaient immédiatement tiré des définitions d'un ordre grossièrement schématique, suivant lesquelles la clarté devenait synonyme de quelque chose de magique, et l'ombre synonyme de quelque chose de ténébreux; ils composèrent des tableaux au moyen de ces deux éléments mystiques. Constable fit table rase de toutes ces définitions conventionnelles et supporta tranquillement qu'on fît le reproche à ses tableaux de manquer de symboles et à lui-même de n'être en somme qu'un artisan. Par contre, il chercha à différencier le contraste, sans limite, autant que les moyens dont il disposait le lui permettaient, et autant que cela pouvait être utile à ses tableaux. Il était comme l'ouvrier simple et naïf qui cherche de l'or et n'a guère souci de s'enquérir de ce que cet or deviendra. Créer des richesses, c'était là son métier, il l'entendait ainsi; sa tâche était de fournir un trésor neuf, aussi brillant, aussi varié et aussi durable que possible. Quant au reste, c'était affaire au public; aux yeux, à l'esprit, aux sentiments des spectateurs d'en faire ce qu'ils pourraient. Ce n'était pas à lui de modeler le public; il pétrissait sa matière, la peinture. Et, bien entendu, il avait raison. Si parfois la nature peut nous servir de modèle, ce ne seront jamais nos idées sur elle qui pourront être utiles à l'œuvre d'art, produit matériel. La simple constatation de la variété des impressions provoquées par l'aspect de la nature chez différents spectateurs — bien plus: chez le même

spectateur à différents moments — rend manifeste que l'effet est produit par un mobile secret dont la cause doit être placée bien au-dessus des motifs que nous sommes tentés de lui attribuer, car la nature, elle, ne songe pas à l'effet à produire, à l'effroi, à l'agrément, au lyrisme, aux émotions dramatiques que susciteront les monts, les vallons, les rochers, les rivières; nous nous apercevons que ce qui nous saisit, c'est la richesse de tous ces effets réunis.

Cette diversité, cette richesse, Constable la recherchait par tous les moyens qu'il pouvait imaginer. Et il exigeait, comme toute première condition, la „visibilité" du tableau entier. Ce qui ne sert pas à l'effet n'a que faire dans le tableau. C'est pourquoi l'on ne trouve pas chez lui les surfaces noirâtres qui chez Gainsborough servent exclusivement à fournir un cadre. Constable comprenait fort bien les avantages que peut offrir un motif central; mais il attribuait une valeur particulière à la nécessité de construire le paysage dans sa généralité, et il avait soin de faire converger cette construction de telle façon qu'elle favorisât avantageusement la distribution de la lumière, de l'air, des tonalités. Ce qu'il y a d'inaccoutumé dans cette architecture fait qu'on ne s'aperçoit pas de son but pratique. Les autres peintres subordonnent l'élaboration de leurs tableaux à tant de raisons diverses qu'il suffit de les abandonner pour passer aussitôt pour un „naturaliste". Constable laisse souvent de côté la disposition habituelle devenue populaire. Dans ses vues de Hampstead, la fameuse mare de Gainsborough n'est plus qu'un détail parmi tant d'autres, et rien n'est plus reposant que cette absence d'un centre qui attire trop facilement le regard. Le tableau s'élargit ainsi d'une façon surprenante; l'on y rencontre une bien plus grande intimité et beaucoup plus de conviction. Car, en somme, toute cette théorie de la construction centrale n'était que du romantisme héroïque. Constable dut certainement voir les paysages de Rubens représentant les quatre Saisons qui furent autrefois au palais Balbi à Gênes et dont l'un, l'„Automne", appartient actuellement à la National Gallery, qui le reçut en don de Sir George Beaumont; le „Printemps" est dans la collection Wallace, et les deux autres à Windsor. Il est possible que ce soit par ces compositions que Constable ait appris à transporter le centre de l'intérêt vers un des côtés. Qu'il ait peint sa charrette de foin, dans le tableau du même nom, tantôt vide, tantôt chargée, comme dans notre exemplaire, cela doit certainement avoir quelque rapport avec les Rubens précités. On retrouve aussi chez Constable le motif des personnages en train de charger une voiture de blé qu'on voit dans le paysage avec l'arc-en-ciel de la collection Wallace; mais l'on n'y trouve point évidemment la puissance des plans énormes qui, chez Rubens, semblent se moquer de toute organisation, ni l'audace d'un plan incliné à travers toute la largeur de la toile, qui conserve sa stabilité contrairement à toute prévision. Constable est l'être normal: il faut qu'il voie ce qu'il peint; il fixe ce qu'il a vu avec une vigueur qui, surtout devant notre „Charrette de foin", bien plus que devant le précieux tableau de la National Gallery, fait penser à Rubens. De même, ce dôme de feuillage au-dessus du lourd chariot fait l'effet d'une „formidable cathédrale de constructions végétatives", ainsi que disait Sensier en face des arbres de Rousseau. La beauté ne résulte pas uniquement de l'heureuse trouvaille de cette coupole — cela, Gainsborough, à la rigueur, aurait pu l'inventer, — mais, avant tout, de la facture, qui est digne d'un Rubens, de cette couleur fluide qui agit comme une lumière tamisée.

Constable est un maître dans l'art de distribuer les masses. Depuis les primitives mosaïques, la peinture s'est servie de ce moyen auquel elle doit toute sa splendeur. Constable a poussé cette préoccupation si loin, il en a tiré des variations si nombreuses, qu'on pourrait le considérer comme un second inventeur de la „division" qui préoccupe tant nos artistes d'aujourd'hui. Ce n'est pas seulement la composition qu'il allège par une distribution

habile. Là où ses devanciers avaient vu un plan, une couleur, un ton, il découvre de nombreux contrastes dont l'harmonie rend un son plus clair en proportion de la variété de ses éléments. La marche de sa vie entière se compose de progrès dans cette voie, et les phases successives de ce développement lui suffisent pour qu'il n'ait pas jugé nécessaire de choisir d'autres motifs. Il a peint le même coin de nature, ou presque le même, nombre de fois, mais il a su lui donner chaque fois un interêt nouveau grâce à une connaissance toujours de plus en plus intime des lois des contrastes. C'est ainsi que les gris de sa première étape, représentée dans notre collection par les petits tableaux de „Bergholt", cèdent la place à des effets toujours plus vigoureux. Il constata dans les tableaux de Gainsborough la destruction des effets par suite de l'emploi du bitume dans les parties étendues; il remarqua la faiblesse du feuillage employé dans les portraits, qui conserve toujours un peu le caractère de „coulisses"; aussi donna-t-il à ses arbres une structure particulièrement pittoresque et colorée. Il n'existe pas de Constable noir. La „Glebe Farm" du Louvre, qu'on a bien fait d'exposer très haut, serait une exception si elle était authentique. Le même sujet est traité dans un tableau de la collection Cheramy; c'est le plus foncé, si nous le comparons aux deux répliques qui, à la National Gallery, sont accrochées l'une au-dessus de l'autre. Mais là encore on ne trouvera pas un seul point mort, fût-il de la grandeur d'une tête d'épingle. Ce sont les tons d'ombre du magnifique paysage de Rembrandt où de la pâte surgissent en rouge et en blanc les deux figures de Tobie et de l'ange, pareilles à des flammes provenant d'un foyer intérieur et qui pénétreraient jusqu'à la surface. Ces variantes que l'on constate dans les trois exemplaires de la „Glebe Farm" reproduisant le même motif confirment ce que nous avons soutenu concernant le peu d'importance relative du sujet emprunté à la nature. C'est le choix du traitement qui est le vrai motif: d'abord, dans notre tableau, la concentration par masses compactes, et la lutte d'un vaste ciel gris avec la tonalité brune à la Giorgione des arbres, tandis que la note rouge de la jeune fille assise sur un tronc renversé brille à travers l'ensemble ainsi qu'un rubis très foncé; puis, dans l'esquisse qui depuis 1900 se trouve à la National Gallery sous le n° 1823, une facture beaucoup plus fluide, légère et blonde; enfin, dans le tableau définitif, d'une solidité très ferme, la cime des arbres, qu'on dirait tracés par la main d'un Hobbema, se couronne de petites pointes argentées.

Voilà à peu près l'évolution que suivent les tableaux de Constable dans leur marche ascendante: il va du large à l'aigu. On n'a qu'à comparer la tonalité de notre „Charrette de foin" avec la teinte argentée du tableau de Londres, où le buisson dans l'encoignure de la ferme semble se composer de filaments cristallins devant l'éclat desquels s'évanouirait aussitôt la faible hardiesse de coloriste d'un Wilson. Par contre, on est amené à songer à Claude Lorrain, à Véronèse et à tous ceux qui ont affectionné la teinte argentée. Actuellement, il est vrai, le public préfère l'or faux d'un Turner. Reste à savoir lequel des deux durera le mieux, du rayonnement suspect de Turner ou de la vitalité pétillante de Constable, et si la dent du temps ménagera l'un autant que l'autre.

C'est à peine si l'on constate une phase d'arrêt dans le développement successif de l'art de Constable. L'esquisse première d'un tableau est imbue d'un charme qu'en vain l'on chercherait ailleurs avant Constable, charme duquel on a de la peine à se détacher pour passer aux tableaux achevés. Si Constable a droit au qualificatif de „génial" dans le sens qu'on attache ordinairement à ce mot, pour signifier la faculté des élus à s'emparer du premier coup de la matière pour en revêtir leur pensée, c'est ici qu'on peut le lui donner le plus à propos. Mais voudrait-on appliquer le terme à ceux qui ont su manier si bien un motif heureux qu'ils en ont tiré tout ce qu'il pouvait fournir, qu'on pourrait

encore en gratifier Constable dans sa peinture, — mais ici peut-être avec une légère restriction: cette surprise que nous aimons à ressentir chez l'homme de génie, on ne la rencontre chez lui que dans les esquisses. Fort heureusement, depuis quelques années, le plus grand parmi les paysagistes anglais est bien représenté à la National Gallery: dans les angles d'une des salles, toute une série d'esquisses ont été accrochées. On a l'impression d'apercevoir tout d'abord un étincellement de lumières. Bien que d'un format réduit, elles attirent le regard — non pas que les sujets soient très intéressants: on ne les distinguerait pas de loin; — l'œil les cherche avant que la raison y soit pour quelque chose, et simplement parce que ces petits tableaux offrent au regard une surface séduisante où il se repose avec plaisir. Ce sont des effets de beaux tapis, avec cet avantage sur le tapis que l'étoffe subjacente est une matière précieuse. Il n'y a que le pinceau pour fournir un pareil éclat à la fois discret et riche dans un espace aussi réduit, car lui seul est capable de communiquer à chaque parcelle à la fois la couleur intense et le modelé qui lui conviennent. Constable agit comme le ferait un habile joaillier qui ne considère pas seulement la valeur intrinsèque du joyau, mais tient à le faire valoir en le sertissant. Ce n'est pas seulement la juxtaposition des taches de couleur qui rend sa peinture attrayante; c'est encore la façon dont il s'y prend pour les former, pour obtenir l'effet voulu, soit au moyen du pinceau, soit en se servant du doigt ou en les étendant d'eau. En même temps, avec une sorte de prestidigitation à peine croyable, ces taches „créent" la nature. On a l'impression de voir ce qui se passe sous la surface des phénomènes que d'autres tableaux nous donnent, d'y voir se mouvoir quelque chose des éléments de la terre en formation, d'y reconnaître un peu des matières qui y élaborent la fécondité. On est tenté de considérer ces esquisses comme des ébauches pour la nature même, et non pas comme des projets de tableaux, de les regarder comme des représentations d'événements rarement réalisés mais éminemment probables. C'est l'effet que produit „Dedham Vale" à la National Gallery, où le vert de la végétation apparaît comme divisé en tous ses éléments constitutifs, et c'est encore l'effet que réalise dans notre collection la grandiose esquisse de „Hampstead Heath": c'est un flux de couleurs dont on ne comprend pas tout d'abord la signification, mais dont l'intense vitalité — sans but dans son action passionnée, tout comme est la nature, — nous fait présumer l'existence d'un lien mystique intime entre l'artiste et le sol représenté par lui. La notice que le peintre lui-même a inscrite au revers du petit tableau ne peut laisser le moindre doute en ce qui concerne l'objectivité voulue de l'œuvre. Il y est dit: „C'était une nuit orageuse après une belle journée et, le jour suivant, il plut du matin au soir". Nous apprenons ainsi de quelle manière précise, à quel instant exact, la nature a impressionné un être de sensibilité raffinée tel qu'était Constable. On a le sentiment qu'il a pénétré dans la terre même et y a pris connaissance de ce que son état offrait à ce moment d'anormal sous l'influence du changement de température; il a l'air vraiment de faire lui-même partie inhérente de l'œuvre, d'en être moins l'artisan que le moteur qui fournit l'impulsion, la marche, le mouvement. Seul parmi les modernes, Cézanne, avec un tempérament tout différent, a produit des effets semblables.

De ce genre d'esquisses Constable a fourni des quantités, et à South Kensington une salle entière en est garnie; à la Diploma Gallery la cage de l'escalier en est décorée, et à la Tate Gallery ce sont elles qui, à peu près seules, dédommagent le spectateur de tout le lourd amas des œuvres contemporaines environnantes. Sur le continent, c'est probablement la collection Cheramy qui possède le plus beau trésor en fait de petites merveilles de ce genre. Il faut encore établir une distinction entre les œuvres que je viens de mentionner et les esquisses, au sens ordinaire du mot, qui sont des travaux d'essai et que le British

Museum conserve par douzaines sous forme d'aquarelles, mais qui n'entrent pas en ligne de compte à côté des autres. Or c'est surtout la première sorte qui est largement représentée dans la collection Cheramy, et pour le connaisseur ce sont de véritables œuvres: Constable, certes, pour bon nombre d'entre elles, n'a jamais dû songer à vouloir les exécuter en grand. Le format, la couleur, la technique sont ceux des tableaux; néanmoins on ne pourrait pas les ranger dans la même catégorie que les petits tableaux de genre à la manière des Hollandais, comme Nasmyth et d'autres ont appris à en faire avant Hobbema, ou comme ceux de Callcott, parmi les peintres de son époque. Bien que, chez ces peintres-là, les petits tableaux vaillent généralement mieux que le tableau proprement dit, ils sont néanmoins dépourvus de l'originalité que Constable a mise dans les siens, c'est-à-dire qu'ils savent rarement se détacher du petit côté des choses. Au contraire, Constable n'est nulle part aussi grand — nous osons le soutenir — qu'ici. L'unité, la touche, la tache, dans ces esquisses, sont, sans comparaison possible, beaucoup plus larges que dans les tableaux, et parfois au point d'entraver la compréhension de l'œuvre; il en est ainsi, par exemple, dans notre esquisse de la „Charrette de foin" (n° 46) et dans l'esquisse du „Pont de Waterloo" (n° 66). Cela nous démontre clairement que l'artiste pensait à autre chose qu'à vouloir simplement rendre ce qu'il voyait dans la nature; la pensée primordiale à laquelle il obéit en traçant ses hiéroglyphes a bien plutôt en vue le sujet d'ensemble, les objets qui le composent. Cette largeur, du reste, se maintient jusqu'à une cèrtaine limite dans les petits tableaux qui appartiennent déjà au genre de la petite peinture anglaise, tels que l'„Incendie à Londres" (n° 45), le „Coucher de soleil" (n° 42), mais surtout la „Ferme au bord du Stour" (n° 50), et cette largeur donne à ces petits ouvrages de l'ampleur et de la solidité.

Une bonne part de cette originalité primesautière se perd quand il s'agit d'exécuter le grand tableau. Tout en s'y acheminant, de nouvelles intentions surgissent auxquelles Constable cède. Il a, durant sa vie, en dehors de sa méthode robuste, aspiré à obtenir des valeurs fines comme Corot en a réalisé depuis en France. Cette tendance est encore très visible dans plusieurs de ses dernières productions, où la splendeur du premier plan n'affaiblit pas trop la vue des lointains. Il avait d'abord réussi à donner à ses paysages une expression lyrique et douce au moyen de tons discrets; il chercha plus tard à substituer à cette méthode celle de l'emploi d'une palette abondante, et il dut dès lors accorder au soleil une place prépondérante comme élément directeur, exigence à laquelle les esquisses tout en taches ne répondaient pas suffisamment.

L'importance de Constable, au point de vue de la lumière, est si considérable que le sujet dépasse le cadre de cette étude; c'est tout juste si l'on peut en indiquer ici l'essentiel. Sa lumière brille encore aujourd'hui dans l'école frannçise, après avoir montré le chemin à Delacroix. On n'a qu'à placer un tableau de Turner, même le plus brillant, à côté d'une peinture de Constable pour constater de combien l'emporte l'esprit organisateur de l'un sur les artifices de l'autre. Ce qu'il y a de particulièrement attrayant chez Constable, c'est qu'il a su triompher de l'arbitraire. Les Vénitiens, Claude Lorrain, Rembrandt, disposèrent de la lumière à leur guise, sûrs que leur cerveau n'admettrait rien d'illogique. Constable, lui, a été obligé d'apprendre ce que ces êtres privilégiés avaient apporté en naissant, et cet effort d'acquérir l'a privé de la satisfaction dont jouit l'héritier naturel en possession de son bien. Par contre, quel repos à l'ombre de ses arbres, combien grande est la satisfaction qu'on éprouve, devant ses tableaux, à suivre le cours des rivières qui brillent, à contempler les nuages dans un ciel radieux! Tant qu'il a vécu, il est resté le fils du meunier au rude travail manuel accompli en plein air, devant ces images. Le parfum qui émane de ses œuvres est un calmant, comme est reposante l'assurance que

montre un homme fort et sûr de lui-même, sachant vaincre et atteindre le but, et à qui rien ne fait défaut de ce qui est nécessaire à son ambition et à son génie. A des époques telles que la nôtre, où les uns veulent plus que leurs moyens ne peuvent leur accorder, où les autres se contentent d'un piteux dilettantisme, des êtres pareils acquièrent une nouvelle importance; on se réfugie auprès d'eux comme auprès de la source même de la nature, et quiconque a encore une goutte de sang honnête dans les veines retourne ensuite à sa besogne réconforté.

Ce bienfait, chez Constable, nous dédommage de l'effet surprenant qu'offrent ses grands tableaux, qu'on a voulu à tort faire passer pour conventionnels. Jamais la soif de plaire à la foule n'a influencé l'artiste quand il s'est agi de pousser un tableau; et si Constable n'a pas eu de repos avant d'avoir atteint le but proposé, cela nous autorise à lui accorder non seulement une place parmi les maîtres d'aujourd'hui, mais encore parmi ceux d'autrefois: il est un de leurs pairs puisque, comme eux, il obéit à la loi qu'ils s'étaient imposée. Très justement il a essayé de conserver dans ses grands tableaux la valeur spécifique de l'invention. Il y a certes sacrifié beaucoup de la première fraîcheur d'inspiration, mais le noyau est resté pur, et aucune de ses grandes peintures n'offre cet „enveloppement" dont nous parlions plus haut.

Le moyen, l'agent actif de ce qu'il y a là de personnel, c'est la touche. Constable a autant de traits, de coups de pinceau différents, qu'il a peint de tableaux. Il se distingue par là foncièrement de Reynolds, qui rarement mène à bonne fin l'exécution dans ses toiles, en voile toujours le côté technique; il se distingue de même de Gainsborough, qui s'est créé une manière conventionnelle, souvent fort insuffisante dans ses résultats, en s'appliquant à produire de petites taches aiguës et plates. De même George Morland était encore très „rococo" dans sa touche: ainsi le démontre très agréablement, d'une façon péremptoire, et mieux que beaucoup d'autres, le petit tableau que la collection Cheramy possède de lui. La touche de Constable est un moyen rationnel et moderne; celle des autres représente une épave de l'art d'une autre époque; aussi est-elle différente selon l'intention dans chaque cas particulier: elle se soumet aux exigences du ton, de la matière, du plan général. La perspective, chez lui, ne résulte pas seulement du dessin, de la couleur, de la tonalité, mais de l'écriture que fournissent les traits de la brosse. Le pinceau procède tout autrement à mesure qu'il avance et s'approche de l'arrière-plan. Un autre peintre, peu connu sur le continent, mais que l'on peut admirer à Bath, Thomas Barker, prenait également grand soin de la partie matérielle, et ses paysages nous font parfois souvenir de ce qu'il y a de robuste chez certains Vénitiens. Crome le vieux, lui aussi, réussit parfois à traiter le côté matériel avec autant de maîtrise que Constable. Son „Brathey Bridge" de la National Gallery témoigne bien de cette espèce de parenté par la façon amusante dont sont groupés les personnages sur le pont. Ce qui assure à Constable la supériorité sur les autres, c'est la sûreté absolue dans le maniement de la matière, l'esprit de logique dont il fait preuve, puis le fait que, parmi les centaines de grands et de petits tableaux de sa main, il en existe très peu qui pourraient affaiblir l'idée que l'on s'est faite de sa fermeté et de son expérience.

Avec sa touche marche de pair la pureté du ton. Évidemment il faut encore ici considérer les choses dans leur relativité, c'est-à-dire qu'il s'agit non pas de savoir quel est le degré de pureté de la matière employée, mais de constater que les matières employées l'ont été de façon à conserver leur caractère aussi franchement que possible. Constable a su très bien se servir du rouge pour orner ses tableaux: dans tous ceux où il y a des chevaux, il pose sur eux une couverture rouge qui réjouit l'œil autant

qu'ailleurs un bout d'uniforme de même couleur éclairé par le soleil ou un chapeau de femme rutilant aperçu derrière les branchages d'une sombre futaie. Mais chez Constable de pareils détails produisent des effets moins violents que dans la nature: chez lui ils participent mieux à l'ensemble. Ses personnages non plus ne détonnent jamais, n'ont jamais de rôle individuel dans le paysage, mais font partie d'un seul tout. C'est dans ces circonstances que l'impressionnisme de Constable paraît produire ses effets les plus heureux. Il suffit de quelques points lumineux pour nous faire voir des hommes, des groupes d'êtres, je dirais presque des gestes. Que l'on se souvienne du groupe de soldats et de femmes dans le paysage gris de l'„Ile de Wight" (n° 49) ou des „Docks de la Tamise" (n° 44). Dans ces vues Constable paraît s'être servi de la manière des Canaletti et des Guardi pour une fin différente de la leur. Ce que cet autre Anglais, Bonington, doit à ces mêmes Vénitiens est manifeste dans les deux tableaux de notre collection, qui appartiennent à une période précoce de l'artiste, car ils ressemblent, à proprement parler, à des copies d'après Guardi. Constable fut bien plus indépendant. Il a son métier en main comme le laboureur qui guide sa charrue. Quand il laisse courir le pinceau et renonce aux touches hachées, il produit des effets que l'on retrouve chez Manet. Un superbe exemple — et il est regrettable que ces témoignages soient si rares — nous est fourni par l'admirable profil de jeune fille du South Kensington Museum; le pinceau semble réellement caresser la peau tout en la modelant. Dans ses paysages ces effets se dérobent un peu à la vue; ils se confondent précisément avec ces aspects que nous comparions à des effets de tapisserie et que l'on distingue bien dans notre belle esquisse de la „Fête commémorative de la bataille de Waterloo" (n° 30), dans le „Printemps" (n° 55), et ailleurs. Nous faisons allusion à ce tendre modelé qui d'un seul trait parvient à ses fins: on en voit un bel exemple dans la „Scène de pêche" (n° 52), l'un des joyaux de la collection. Ici l'on croit reconnaître, dans les grands nuages, la trace de chaque poil de la brosse plate, et chacun de ces traits apporte sa part de délicatesse, de couleur et de matière. L'effet contrasté du noir et du blanc devient irrésistible avec cette façon rapide de procéder. Voyez aussi le paysage „Frecton Tower" (n° 41) où un seul trait blanc recourbé indique le dos, la jaquette, le bras, et fournit en même temps le ton vigoureux et indispensable pour mettre en valeur cette symphonie vespérale, sereine comme celle d'un Corot.

Manet et Corot! Ce n'est pas les rabaisser que de parler, à propos de Constable, de ces deux artistes, qui furent les enfants chéris de deux générations. Mais Constable a surtout influencé le plus grand des artistes français, Delacroix; et ce n'est pas un des moindres avantages de la collection Cheramy que d'y trouver réunies les œuvres de ces deux peintres si différents, qui eurent ensemble le plus d'influence sur la destinée de toute la peinture moderne, et de pouvoir s'y livrer à la comparaison intime de leur génie.

J. MEIER-GRAEFE

EUGÈNE DELACROIX

EUGÈNE DELACROIX

Si l'on peut définir la signification de Constable pour notre époque en disant qu'il fut le premier grand peintre véritablement doué de simplicité et de naturel, si l'on constate qu'il apparaît comme le premier qui nous ait donné un nouvel art vraiment bourgeois et sous une forme toutefois vraiment artistique, on pourra dire de Delacroix qu'il est le premier à nous avoir fourni dans notre siècle le type d'un esprit créateur. Cela montre en même temps quelle différence sépare ces deux hommes qui, comme peintres, offrent des points de contact. Delacroix est plus qu'un peintre, ou alors donnons à ce terme une signification plus ample et attachons-y toute la richesse des associations que l'esprit peut y joindre quand il s'agit d'un Titien, d'un Rembrandt, d'un Rubens. On serait injuste envers Delacroix si l'on voulait glorifier son œuvre exclusivement comme le triomphe de la couleur : cet aspect de son mérite n'a qu'une valeur historique; mais qu'est-ce que cela pour un homme dont le génie a une portée universelle et dont l'œuvre précisément franchit les bornes du temps? On le compte parmi les romantiques; on le considère comme la figure typique du mouvement romantique en France. Il a peint des scènes de chevalerie et des légendes, il a fait revivre l'Orient, il a puisé son inspiration dans Byron, Gœthe, Shakespeare, le Dante; sur ses panneaux on s'embrasse, on se tue, tout s'agite en des gestes convulsifs; des châteaux forts en feu, des ciels ténébreux forment le fond de ses compositions. Déjà Baudelaire a démontré ce qu'est ce romantisme et il a établi une ligne sûre de démarcation entre Delacroix et Victor Hugo; en faveur de Delacroix il a attribué une définition nouvelle à ce mot lorsqu'il dit: „Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts.“ On pourrait également appliquer à Delacroix ce que lui-même a dit de Racine: „Racine était un romantique pour les gens de son temps; pour tous les temps il est classique, c'est-à-dire parfait.“

Du vivant de Delacroix, il y avait nombre de gens qui trouvaient son art insupportable, qui parlaient de lui comme d'un échappé de Charenton, brossant ses toiles avec un „balai ivre“. Les mêmes gens trouvent aujourd'hui Delacroix ennuyeux et froid, sentiment qui du reste se rapproche mieux de la réalité si nous nous souvenons que l'art classique, en général, produit cet effet. Ils ne s'effraient plus aujourd'hui de la sauvagerie de Delacroix; c'est son pathétique qui les choque, et ses draperies flottantes. Quant à nous, nous aimons même ce pathétique parce que nous y reconnaissons son individualité, nous nous accommodons de ses draperies flottantes parce que nous y voyons autre chose qu'une afféterie romantique. „Entre autres choses, ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmentent l'impression: les nuages qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau qui l'enveloppent ou flottent autour des flancs de sa monture. Cette association puissante . . . car qu'est-ce que composer? c'est associer avec puissance.“

Delacroix était porté vers le drame; si nous le sommes moins aujourd'hui, nous pouvons nous rattraper sur ce qui se passe dans les coulisses. Il avait le don du terrible, ce qui est un don au même titre que celui de la grâce. En sa jeunesse, il attise cette flamme, il la nourrit par des sensations fortes, parce qu'il lui devait ses inspirations. Il finit par si bien domestiquer ce démon qu'il pouvait l'évoquer quand il lui plaisait. Ses productions mûries de plus tard se sont débarrassées de toute excentricité; il ne leur reste que la force réfléchie, la fougue que recèlent ses masses si puissamment animées. Cet entrain passionné était nécessaire à une époque de stagnation; il fallait une tourmente qui entraînât toutes les forces vers une direction nouvelle. Quand Delacroix parut, l'idée qu'on se faisait de l'artiste était dénaturée. Il n'y avait plus, à tout prendre, que des professeurs, des gardiens du poncif et de l'idéal académique, pétrifié dans une formule. La tradition, pour eux, consistait à conserver avec soin la connaissance de certains préceptes et de certains effets à produire qui avaient eu leur raison d'être lorsqu'on les avait trouvés. Parce que David et la Révolution française s'étaient enthousiasmés pour la vertu civique des Romains, l'art dorénavant devait se modeler sur l'antique. A Delacroix parut échoir la mission, vis-à-vis de ces procédés naïfs et corrects, de révéler ce que la production artistique signifie réellement et de servir lui-même d'exemple, de montrer par la pratique que l'art est là pour créer, s'ériger en action, et non pas pour se confiner dans des imitations, que l'art est une fonction de l'intelligence et non purement une fonction d'adresse manuelle accomplie.

Delacroix possédait ce qu'il fallait pour assumer cette tâche; il n'avait pas seulement des facultés d'artisan, il avait aussi une personnalité forte qui certainement aurait pu se manifester sur d'autres terrains artistiques: dans la poésie, la musique, son influence aurait sans doute produit un style. Il était plus qu'un coloriste génial; ceux qui ne l'admirent que pour la couleur feront bien de se rappeler ces paroles du maître: „La couleur n'est rien si elle n'est pas convenable au sujet et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination." Le but de son art, c'est d'exciter l'imagination et de lui fournir des illusions, et non une représentation idéale de la nature avec l'emploi d'un modèle et au moyen d'un canon esthétique emprunté à Raphaël et aux œuvres du Parthénon. Il rêve de vastes surfaces où le rythme des masses se joue à l'aise, où la beauté des proportions s'affirme, où la couleur s'étale d'une façon éclatante, où tout respire et vibre, mais où le drame ne tient que le rôle d'un libretto d'opéra: „Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. La froide exactitude n'est pas de l'art; l'ingénieux artifice, quand il plaît ou qu'il exprime, c'est l'art tout entier." Le mérite de Delacroix porte sur toute la conception de l'art en son ensemble. Sa vie, comme secouée par une convulsion puissante, était un acte de renaissance que la race devait subir dans son représentant pour réaliser le geste définitif. Au-dessus de la sympathie ou de l'antipathie que son œuvre peut susciter, ce qui le rend immortel et l'égale aux maîtres, c'est l'inflexibilité de son esthétique. Ses écrits, aussi bien que ses tableaux, ont la valeur d'un code pour la postérité. On y trouve conservé et condensé sous une forme nouvelle tout ce qui, de la science d'autrefois, était nécessaire à l'art moderne. Delacroix a fait pour la peinture ce que Gœthe a fait pour la poésie: il a créé la langue du siècle.

L'essentiel de cet idiome était, bien entendu, la couleur; elle devait faire l'effet d'une révolte à une époque où l'on avait cessé d'être familiarisé avec la palette. C'est pourquoi, dès le début, on saisit bien — si toutefois on le saisit — que c'était là l'aurore d'une peinture nouvelle. Le métier en vogue était une habile manière de peinturlurer,

de colorier un carton; on étendait sur la toile des tons locaux qui n'avaient ni valeur, ni intensité, et ne participaient d'aucune émotion; la couleur demeurait aussi abstraite que la ligne enserrant correctement la forme à la façon d'un fil de fer docile à se prêter aux règles d'une esthétique figée. Il est vrai qu'on avait Prud'hon, Gros, Géricault. David lui-même était foncièrement autre que son école le prétendait. Quoiqu'il ait lui-même abjuré ce qu'il fit à ses débuts, il avait commencé cependant par suivre la tradition à laquelle l'avenir devait se vouer.

Sa „Stratonice", son Prix de Rome, et, mieux encore, la belle esquisse que possède M. Cheramy (n° 74), le montrent accessible à tous les charmes que le dix-huitième siècle avait en secret emprunté à Rubens. On songe devant cette esquisse plutôt à Fragonard qu'à l'auteur des „Horaces"; que dis-je? on songe à Delacroix en personne, qui l'avoisine ici sans aucun dommage. Ces chairs doucement épanouies, ces tons légers et délicats, même ce coloris où se rencontrent aussi bien le rouge que le vert Véronèse cher à Delacroix, ce dessin franc et stylisé quoique dégagé ici de toute connivence avec les préceptes du code poncif, enfin la liaison des masses, rendent les deux artistes tellement parents l'un de l'autre que l'on reste stupéfié devant l'étrange logique de la vie qui a sacrifié tout cela à un fantôme.

Ce que David néglige et abandonne en route, Prud'hon le ramasse et le fait fleurir. De la tendresse d'Antiochus languissant d'amour à la douce mélancolie des œuvres de ce dernier des Attiques, il n'y a qu'un pas; dans la manière de distribuer la lumière et de faire valoir le clair-obscur, il s'appuie moins, comme David, sur le grand Flamand que sur Léonard de Vinci et sur le Corrège. Il n'a plus la transparence, l'appât caressant, la facture expressive, ni enfin tout ce qui caractérise le dix-huitième siècle. Où il demeure clair et franc nonobstant toute la profondeur du ton, comme dans le „Triomphe de Bonaparte" de notre collection (n° 79), il ferait plutôt penser à Poussin; ce n'est qu'une mélodie simple et pleine, produite par une corde unique de la lyre et sans la richesse des nuances. Dans la petite esquisse pour „La Justice poursuivant le Crime" (n° 80), où l'on remarque plutôt le jet furieux, un peu lourd, des Flamands, on distingue très bien l'intention, dès le début, de mettre bien en valeur le clair-obscur. Dans l'exécution, l'élément destructif du bitume intervient qui plonge tout dans les ténèbres. Le vêtement que ce grand artiste donne à ses enfants était fait d'une étoffe de clair de lune qui ne supporte qu'une atmosphère de rêve et ne résiste pas à la grande lumière du jour.

Gros s'évertue un instant à vouloir allier à sa pose héroïque le penchant secret que l'on constate chez David pour Rubens. Il s'autorise de ce que David avait osé dans sa „Distribution des Aigles", et risque dès lors, en fait de couleur, tout ce que le costume napoléonien pouvait lui permettre de produire. Il en donna juste assez pour que Delacroix pût saisir l'intention et achever la phrase. Peut-être Gros n'est-il pas encore suffisamment apprécié. Ce qui le troubla ne fut peut-être pas tant le respect de la bride sur le cou que lui imposait David qu'une tendance au grandiose à laquelle il sentait ne pouvoir suffire. Dans un très fin et distingué portrait de Gros, celui de Mlle Mézeray (n° 85), on découvre non sans surprise une combinaison de l'art de David portraitiste avec la carnation d'un Rubens; si bien qu'on croirait plutôt se trouver en face d'un Anglais inconnu que devant la production d'un peintre de l'épopée impériale. Il lui manque l'art de pétrir la couleur, que seul enseignera Géricault. Nous pensons moins ici au créateur grandiose du „Radeau de la Méduse" qui semble continuer le „Marat" de David — car Géricault, malgré son audace, avait quand même le plus grand respect pour le vieux conventionnel, auquel il ira présenter ses hommages à Bruxelles; — nous pensons

ici surtout aux puissants portraits où Courbet apparaît déjà. Celui du peintre Jamar (n° 106), de l'époque du „Radeau de la Méduse", ne fait encore qu'annoncer le style large et pittoresque; il y a plutôt du sculpteur dans ce Géricault-là; et un morceau aussi magnifique, d'un modelé aussi large dans le front, les orbites, les joues, les traits d'où surgit le nez puissant, la bouche sensuelle, fait songer aux marbres largement taillés de Michel-Ange, devant lesquels le jeune géant était allé s'agenouiller à son passage à Florence. Il n'y a pas encore de couleur dans ce tableau; c'est encore le même ton idéal et jaunâtre — quoique le morceau soit traité en pleine pâte — qui lui a servi pour les personnages du „Radeau". Mais, après cela, les morceaux peints dans un asile d'aliénés! Ne parlons même pas pour le moment de la vigueur de l'expression, quoiqu'on voie ici Géricault se complaire dans des sentiers où plus tard beaucoup d'autres vont se résoudre à le suivre. Ici la chair a réellement un épiderme; le pinceau cerne des formes ardentes, énergiques, accusées, et juxtapose de larges tons francs et opulents. La „Hyène de la Salpêtrière" (n° 109) pourrait servir de pendant à la célèbre „Hille Bobbe" dont l'extraordinaire copie par Courbet — on dirait plutôt: une réplique originale — est accrochée tout près (n° 237). Géricault, qui a su donner à cette vieille et sordide sorcière, avec son air renfrogné et méchant, à cette chair cireuse, à ces vieilles loques défraîchies, un aspect monumental, le caractère presque des sculptures gothiques, soutient très bien la comparaison. Il est intéressant aussi de confronter avec la sienne la „Vieille Femme" de Delacroix (n° 186) qui, il est vrai, lui est postérieure; on reconnaît mieux, devant deux sujets de même nature, la distance qui sépare la route de Delacroix de celle de cet astre dont elle croisa l'orbite et qui devait si tôt s'évanouir. Ici encore on entrevoit les Hollandais, à moins que l'on ne préfère y trouver le souvenir de Bonington dans sa „Gouvernante" du Louvre. C'est moins du Frans Hals que du Rembrandt, qui, lui aussi, aimait à certaines heures patauger à son aise dans le gras de la pâte. Les effets de l'éclairage, l'ombre jetée sur les yeux, la lumière qui près du nez s'accroche et glisse d'une façon si apparente sur la chair rèche, et tout ce plaisir à voir couler et palpiter la matière, — tout cela indique des intentions dont Géricault est fort éloigné, ou, plutôt, dont il s'est éloigné. Ce à quoi songeait Géricault (Delacroix put y songer aussi à l'époque où il peignait le „Massacre de Scio" et où l'esprit de l'ami défunt le hantait parfois), c'était quelque chose comme une combinaison de Michel-Ange et de Velazquez, ces deux demi-dieux dont l'Italie lui avait dévoilé l'existence. Ses copies d'après Velazquez (M. Cheramy a en sa possession le „Portrait du Pape Innocent X") ont servi à son ami plus jeune à découvrir sa route: le curieux petit portrait qu'il fit de lui-même en costume espagnol, en 1821, en est le premier témoignage. A la vente Géricault, Delacroix acheta les „Enfants de Philipe II"[1]) et acquit également le „Lancier rouge" (n° 98), qui montre quelle parenté existait entre Géricault et lui-même[2]). Delacroix possédait le don spécial d'animer d'une façon neuve le côté intrinsèque de la peinture, la musique et la poésie dont elle est susceptible. Nul autre que lui n'était de force à produire l'impulsion vigoureuse qui devait ménager à l'art de la couleur son passage dans l'autre siècle. Ni Prud'hon, ni Gros n'avaient été assez puissants pour cela. Géricault en aurait bien été capable: avec son œuvre de jeunesse le „Portrait d'un officier de chasseurs", du Louvre, qui date de 1812, il avait fait un premier pas dans cette voie; mais d'autres idées l'en détournèrent. Plus tard, à la fin, à Londres, lorsqu'il

1. Cf. Clément, n° 172 du catalogue, et vente Delacroix, n° 234.

2. „Quel bonheur ce serait d'avoir à sa vente une ou deux copies de lui d'après les maîtres, son tableau de famille d'après Velasquez!" („Journal" de Delacroix, t. I, page 88.)

y triompha avec son „Radeau de la Méduse", il s'en rappela en faisant la découverte de Constable. Plus encore que dans le tableau du Louvre, il avait dans ses petites esquisses donné tout ce que l'Anglais aurait pu lui enseigner à lui et à Delacroix. Dans l'„Officier de chasseurs" (n° 95), la couleur étincelle et brille, et les nuages du ciel, le fourmillement de l'arrière-plan, le terrain remué, sont faits des mêmes éléments qui constituent la figure; les lumières luisent sur les brides, les boucles, les galons, sur la fourrure du dolman, sur la queue du coursier, sur sa crinière, sur la peau de panthère, sur les petites taches gris pommelé. Chaque ton, chaque trait montrent cette richesse de nuances et de dégradations, ce jeu du pinceau, qui animent jusqu'aux moindres détails et constituent en réalité la beauté de la matière. Le cavalier et la monture ne font qu'un; c'est une tempête colorée. Le Turc à cheval qui se cabre dans le „Massacre de Scio" provient directement de là. Cette unité, cette grandeur de l'impression, Géricault ne sut pas la conserver toujours dans l'exécution de ses ouvrages: le modèle, l'attrait du détail, interviennent et gâtent la pureté de l'intention; Delacroix, le premier, s'en fit une maîtrise. Quand plus tard il se rappelait ses amours d'antan, c'était cela qui mettait des bornes à son admiration[1]). Le but que Delacroix se propose d'atteindre, c'est de conserver l'immédiat dans l'inspiration jusqu'au dernier trait de pinceau. Il souffrait du modèle et s'entraînait sans relâche à s'en passer. Il savait bien tout ce qu'on doit à la nature[2]) pourvu qu'on sache y lire avec indépendance, mais il savait également — et c'est là l'indice de la maturité — que la beauté ne s'achète qu'à force de sacrifices. Dans son „Massacre de Scio", cette sagesse ne lui est pas encore venue. Trop de choses encore l'assaillent; tout ce qu'il avait appris dans sa jeunesse, il aurait voulu l'y employer, et une inquiétude atroce interrompt constamment son travail: tout à coup l'envie lui prend de copier le „Radeau de la Méduse"; puis il court se placer devant les Velazquez du Louvre; entre temps il peint de petits tableaux de chevalet pour se débarrasser un peu de toutes les idées qui l'assiégent. Il est comme terrifié par cette révolte intérieure, et cependant il en acquiert la conscience de ce qui constitue son être intime. „Si je ne me suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaître et s'y soumettre, et c'est un grand bonheur. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi." — Il est poète à l'instar de Dante, de Byron; il est tenté de faire des vers sur les événements de Scio. Plus tard il écrira ces lignes: „Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes; la rime les entrave, le tour indispensable aux vers et qui leur donne tant de vigueur est l'analogie de la symétrie cachée, du balancement en même temps savant et inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleurs . . . . La beauté des vers ne consiste point dans l'exactitude à obéir aux règles dont l'inobservance saute aux yeux des plus ignorants: elle réside dans mille harmonies et convenances cachées, qui font la force poétique et qui vont à l'imagination, de même que l'heureux

1. Voir les discours avec Chenavard, dans le deuxième volume du „Journal".

2. „Il est probable qu'en faisant souvent sans modèle, quelque heureuse que soit la conception, on n'arrive pas à ces effets frappants qui sont obtenus simplement dans les grands maîtres, uniquement parce qu'ils ont rendu naïvement un effet de la nature même ordinaire. Au reste, ce sera toujours l'écueil; les effets à la Prud'hon, à la Corrége ne seront jamais ceux à la Rubens, par exemple. Dans le petit „Saint Martin" de van Dyck, copié par Géricault, la composition est très ordinaire; cependant l'effet de ce cheval et du cavalier est immense. Il est très probable que cet effet est dû à ce que le motif a été vu sur nature par l'artiste. Mon petit „Grec" [Le Comte Palatiano, n° 157 de notre collection] a le même accent." („Journal", t. I, page 253.) Plus tard Delacroix attachera moins de valeur à ce tableau et ne le considérera plus que comme un honnête travail de jeunesse („Journal", t. III, page 405).

choix des formes et leur rapport bien entendu agissent sur l'imagination dans l'art de la peinture." Delacroix tout entier est dans ce tableau et fournit là son programme. Peut-être la couleur emprunte-t-elle encore trop à Gros; la composition[1]) n'est peut-être pas encore aussi liée qu'elle le sera plus tard; il s'y trouve aussi trop de réminiscences, ce qui entrave la pureté du style. Mais déjà l'on découvre ce rythme puissant qui lui est personnel, ce rythme singulier des lignes qui traversent la toile telle une coulée de lave, cette exploitation rigoureuse de chaque mouvement, cette énergie expressive, l'invention de types qui n'appartiennent qu'à son monde à lui, à un rêve à la fois sinistre et solennel.

Il appelle son „Sardanapale" un „Massacre n° II". Cette toile fut peinte trois ans plus tard, et c'est dans cette œuvre qu'il se manifeste tout entier. Ce qu'il a voulu se voit surtout dans le projet de notre collection (n° 155). Le „Christ au Jardin des Oliviers" (n° 158) et l'„Odalisque" (n° 149) sont comme des degrés antérieurs qui s'y acheminent. Quel jet dans ces corps que la tourmente a emportés et qui, à la suite du choc, étalent leur membres inanimés! Quel sinistre arbitraire subit l'anatomie, quelle indifférence pour l'exactitude banale! Delacroix ne se préoccupe que de la loi intérieure, n'obéit qu'à la vision intérieure, pour arriver à donner expression à sa fougue. Le souffle de Rubens avait passé sur lui et avait emporté tout ce qui restait de doute et d'incertitude en lui. Devant la „Barque du Dante" et le „Massacre de Scio", on l'avait déjà salué du nom de Rubens. C'était alors plutôt la puissance expressive du geste, la furie du pinceau, l'impression d'une peinture d'une puissance inouïe qu'on avait voulu caractériser. Maintenant il est devenu Rubens, un nouveau Rubens spiritualisé, plus nerfs que muscles, parent de l'autre par le sang qui bouillonne et inonde l'œuvre. Sa couleur pétille comme une flamme, toutes les écluses paraissent ouvertes. Une chair d'odalisque toute palpitante, mais une chair allégée de son poids, reluit splendide, telle une perle, un joyau, que sertissent les étoffes précieuses et chatoyantes. L'ivresse lourde d'un rêve suscité par l'opium semble chuchoter dans le rouge de rubis et le bleu de turquoise des tapis et évoquer dans le lointain des jardins de songe fantastiques. Autour du Christ coulent des larmes de sang et rôdent les affres de la mort. Devant le „Sardanapale", on ne songe plus aux corps nus des femmes, aux esclaves, aux chevaux, à la folie césarienne: une orgie se meut dans l'étendue de la toile qui reluit tout entière, brille, étincelle; une mer écumante semble charrier des coquillages énormes qui dansent en reflets miroitants sur la crête des vagues; c'est une splendeur troublante, comme dans une caverne des Mille et Une Nuits où tout objet, toute matérialité s'éteint et où seule demeure l'impression d'une solennité infernale et d'une intense volupté. Delacroix, dans des moments semblables, créait comme dans une hallucination; alors s'opérait en lui un travail qui l'enlevait au-dessus de tout le reste; une magie à laquelle sa main obéissait instinctivement s'emparait de lui. C'est à un de ces instants que nous devons cette étonnante improvisation du „Rodrigue" (n° 166) peint sur-le-champ, à l'improviste, en habit de soirée, sous les yeux des convives dans le salon d'Alexandre Dumas. Le poète lui lut, au premier chant du Romancero espagnol, la scène où Rodrigue perd sa couronne, et presque d'une même haleine le peintre reproduisit la vision sur la toile avec tout l'enchantement du poème, mais plus montée de ton, plus animée, plus grandiose, élaborée par un cerveau qui savait communiquer à toute chose une splendeur plus rayonnante. Tout ce que le poème ne pouvait dire, nous le voyons vivre: la silhouette tragique de ce roi qui, devant un ciel chargé de nuages

1. L'intéressante esquisse à l'aquarelle (n° 144) définit d'une façon plus significative encore le schéma, qui distribue les masses d'une façon vraiment audacieuse.

mouvants, cherche — trébuchant lui-même — à ramasser à l'aide de sa lance son casque surmonté de la couronne; cette pyramide grandiose autant que pitoyable; le mouvement arrondi, balancé, fléchissant, du pauvre coursier hors d'haleine; la pâleur de la mort; la rougeur du sang et des plaies; le champ de bataille avec ses cadavres et ses fuyards; toute cette beauté rare que la singularité des proportions, la distribution des valeurs plastiques, le conflit des lignes, le jeu de la lumière, des ombres et des reflets, enfin la couleur, toute sensitive, soulignent fantastiquement. Le jaune, le rouge et le noir fournissent le motif: ils déterminent l'accord des plans principaux, semblables à des coups de fanfares dans l'air, à des soupirs dans le groupe des figures, d'où les nuances du jaune glissent, parmi les tons brun rouge, sur la chevelure bouclée de la victime affaléc, pour atteindre enfin la couronne tout au bout, dans un coin, et comme un bonheur envolé, flotte sur le tout, au haut de la lance, un rouge isolé. La grande simplicité de l'exécution n'est pas un des moindres facteurs de ces effets. Impossible d'être plus concis; c'est une peinture comme celle des décors de théâtre: des touches principales en couche mince, mais juxtaposées, une délimitation générale, quelques contours et hachures, avec cela une abondance d'idées neuves comme seuls de grands maîtres en sont capables. Cela se passait en 1832; Delacroix disposait d'une maîtrise dont il semblait se faire un jeu. Depuis, c'est à peine s'il évolua; il ne pouvait plus que se perfectionner, et le dernier grand événement de sa jeunesse fut son voyage au Maroc, qu'il entreprit dans cette même année 1832. Ce fut pour lui ce que l'Italie est pour tant d'autres: un voyage dans sa vraie patrie, dans un pays où tous ses pressentiments se réalisèrent. Pour lui, pour son genre de tempérament, dont l'originalité consistait à savoir puiser dans son imagination des moyens tout personnels en vue de tirer de la nature ce qu'elle contient d'art, ce contact avec un sol qui paraissait avoir été créé à son intention devint un vrai bienfait. Ce cerveau qui fournissait un semblable travail intérieur avait besoin de temps en temps d'être mis en contact avec le plein air et de se trouver face à face avec des impressions fortes et variées. Il en cherche l'occasion tantôt à Champrosay ou à Nohant auprès de George Sand, tantôt au bord de la mer, à Fécamp ou à Dieppe. Les notations qu'il prit là sont pleines de trouvailles. A Paris, il affectionne le Jardin des Plantes, d'où il revient toujours enthousiasmé: „D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi? De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours qui sont tout mon monde, de ma rue qui est mon univers. Combien il est nécessaire de se secouer de temps en temps, de mettre la tête dehors, de chercher à lire dans la création, qui n'a rien de commun avec nos villes et avec les ouvrages des hommes!"

En Afrique, tout son rêve de lumière, de couleur, de drames humains, se réalisa sous ses yeux. Il s'enivra d'une existence qui avait tout conservé de la simplicité antique et lui montrait la lutte animale dans toute sa force, des coutumes bibliques, des horizons de désert. „Imagine, mon ami, — écrit-il à Pierret — ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde; ces gens-ci ne possédent qu'une converture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devait l'être de sa chaise curule . . . . L'antique n'a rien de plus beau." Les gens qu'il rencontre portent des costumes de légende; des chevaux élancés et vifs entraînent à travers la plaine des cavaliers drapés de blancs burnous; des jeunes filles, légères comme des gazelles, vont à la fontaine et, avec des poses dignes d'Athéniennes, y puisent l'onde fraîche. Les cruches, les instruments, les armes, les housses des chevaux, tout enfin est paré de colorations précieuses, d'ornements enchanteurs. Comme il comprend bien

maintenant son Véronèse, son Rubens! Dans la suite, il se repaîtra toujours de ces impressions. Ses yeux y ont puisé la lumière et s'en sont saturés; il compose maintenant la palette qui va lui permettre les grandes œuvres de sa maturité.

Car ce ne sont pas seulement ses tableaux du „Harem" et de la „Noce Juive" qui s'en réclament, c'est encore l'„Entrée des Croisés". Lorsqu'il prépara ce dernier tableau, il peignit „pour se faire la main" les deux précieux morceaux de notre collection qui sont des détails du „Massacre de Scio": la femme morte avec l'enfant nu (nos 145 et 146). Le plus grand des deux montre surtout l'évolution accomplie. On n'y trouve plus ces tons rudes et terreux que Gros avait inventés; toutes les ombres et les profondeurs apparaissent, au contraire, pénétrées de lumière; la couleur triomphe dans chaque partie. Le pinceau ne travaille plus par surfaces liées les unes aux autres; tout est dégradé jusque dans les moindres détails; la chair cadavéreuse et jaunâtre s'enlève sur un léger et clair frottis, et par-dessus se jouent les reflets de blêmes demi-teintes grisâtres en hachures qui modèlent les formes. Un superbe foyer de lumière s'étend en un heureux accident sur le corps rosâtre et doré de l'enfant, flambe sur les draperies, pétille sur le galon d'or, brille dans la pourpre de la ceinture, étincelle dans l'étoffe bleu verdâtre du vêtement et, avant de disparaître, fait jaillir un dernier ton délicat cramoisi.

C'est sans doute de la même façon que fut exécuté le grand fragment tiré du „Sardanapale" (n° 156). A la fièvre créatrice il cherchait à imposer un contrepoids par le calme de la réflexion et la sûreté de la facture; d'où ces préparatifs, ces répliques, ces répétitions, que l'on rencontre souvent dans l'ensemble de son œuvre. Il a dû peindre ce morceau à l'époque où il exécuta le second tableau de „Sardanapale", vers 1844, et c'est à cette époque qu'il s'attribue — selon son „Journal" — une nouvelle „gamme" [1]).

Cette peinture, qui, en fait de beauté et d'effet saisissant, n'égale pas le fragment cité à l'instant du „Massacre de Scio", offre quand même un grand intérêt comme document quand il s'agit de suivre le développement du style et de la couleur chez l'artiste. Le tableau, au premier coup d'œil, choque par une coloration un peu fade; et néanmoins il ne serait pas étonnant, après tout, que Delacroix eût attaché un mérite particulier à cet essai d'atelier. Il y a là une étude de dos, dans la femme couchée, où il est arrivé à faire du Rubens à s'y méprendre et sans qu'il y ait imitation. Il y a, dans cette carnation souple aux teintes rosées, et dans ces membres si délicats, si exquis, enveloppés de lumière et pénétrés de liquide sanguin, une plénitude de beauté qui, j'en conviens, ne reste que du „morceau"; mais quelle maturité à la fois et quelle modération! et quelle succinte expression! Nulle part Delacroix ne fut plus clair. Ce n'est que trente ans plus tard — que dis-je: cinquante ans plus tard — qu'on saura peindre ainsi; il y a là tout ce que les Besnard ont rendu banal. Ces relations des chairs blondes avec un fond blanc, avec le rose soyeux du coussin, et cette femme brune au madras bleu, sont choses qu'il n'aurait pas lui-même imaginées avant son voyage au Maroc. Il est permis d'admettre que les nombreuses aquarelles et les pastels où il a saisi le mieux et le plus vivement l'effet lumineux de l'atmosphère du pays maure — effets qui depuis son voyage traversent son œuvre tel un fil rouge indicateur — n'ont pas peu contribué à rafraîchir sa palette. C'est grâce à ce matériel qu'il trouvera à l'occasion les effets les plus surprenants. M. Cheramy possède un petit „Soleil couchant sur la mer" qui est déjà du Monet. La superbe feuille avec

1. „Journal", t. I, page 209: tout ce passage semble avoir trait à la peinture dont nous parlons.

les „Cavaliers arabes en reconnaissance" (n° 213), exécutée seulement deux ans avant sa mort, est du même genre. Mais il ne faudrait pas non plus exagérer la valeur de cette tendance. Delacroix avait autre chose à faire que de préparer l'impressionnisme. De pareilles excursions sont plutôt des digressions documentaires, comme un esprit universel doit en fournir de par sa personnalité toujours active, toujours portée à se compléter.

Son ambition était le grand art. Ce qu'il estimait dans le petit tableau, c'est que ce genre d'ouvrage constituait pour lui un entraînement et, au point de vue financier, le rendait indépendant. Souvent il pousse de profonds soupirs devant ce travail au chevalet: „Nos petits tableaux misérables faits pour nos misérables habitations" — a-t-il dit avant d'autres. Et il pensait aux décorations de palais seigneuriaux d'un Véronèse. Déjà en 1833 M. Thiers lui avait procuré la commande du décor du Salon du Roi au Palais-Bourbon, qu'il acheva en 1838. Puis vinrent les commandes pour les Bibliothèques du Palais-Bourbon et du Luxembourg (1845-1847), et pour le Salon de la Paix dans l'ancien Hôtel de Ville incendié en 1871; en 1851, pour le plafond d'Apollon au Louvre, et en dernier lieu, pour Saint-Sulpice (1857-1861). Delacroix peintre monumental: ce chapitre est délicat! C'est aussi le côté le moins connu de son activité. Ces productions sont à peine accessibles; il faut des circonstances exceptionnellement favorables pour qu'on puisse les distinguer là où elles sont. Les peintures de Saint-Sulpice passent généralement pour ce qu'il a fait de plus achevé; ici, du moins, il a vraiment à sa disposition ce qu'on peut appeler des murs. Il s'en est tiré comme un homme qui décidément ne peut se dépêtrer entièrement du baroque. Dans la même église travailla Mottez, cependant que Ingres était occupé au château de Dampierre[1]). Chassériau venait d'achever sa décoration de la Cour des Comptes.

Cette école, avec ses grands et ses petits talents, avait pour la première fois remis en honneur la fresque dans sa pureté. L'esprit des Ghirlandajo, des Piero dei Franceschi et des Mantegna s'était réveillé. Ingres donna le ton avec son „plafond d'Homère". Un art se développa qui eut conscience de nouveau de la valeur d'une paroi décorée, avec ses étendues pour ainsi dire épiques, sa grande simplicité de rythme, sa construction simplifiée des masses, son besoin des grands vides; mais surtout on comprit l'avantage des colorations par à-plats et en parenté avec le style des tapisseries. Delacroix demeura avant tout peintre, distributeur de la couleur et de l'espace. Là où, comme à Saint-Sulpice, il se souvient du modèle italien, il arrive à une étrange combinaison du style du baroque — qui dort déjà dans Raphaël — avec la manière d'un Rubens. En fait de couleur, il atteint à un effet de tapisserie qui semble cependant un peu en contradiction avec la plasticité des objets qui meublent la composition. Chassériau, qui a synthétisé en son art Ingres et Delacroix, est le seul peintre qui ait vaincu la difficulté. Ingres demeure sec ou sans attrait au point de vue de la couleur, malgré le charme de ses arabesques linéaires. Delacroix est trop Rubens. Chassériau suffit lui seul à sustenter Puvis de Chavannes. Toutefois, il y a dans les décorations de Delacroix quelque chose qu'on ne voudrait pas abandonner: c'est cette somme de vie monumentale dont ses décorations sont pleines. Ce qui fatigue un peu chez Ingres à la longue, c'est le côté artificiel. S'il est vrai qu'on ne résiste pas facilement au charme de l'arabesque de ses figures, si l'on peut même avouer que la couleur qu'il a adoptée est bien celle qui convient le mieux à ce style, si l'on peut estimer cette froideur apparente dont il sut se prévaloir à une époque où la manie sentimentale prévalait, il

1. Voir le n° 92 de notre catalogue: dessin du projet de l'„Age d'Or", décoration qui ne fut pas exécutée.

faut convenir pourtant que la beauté qui lui est propre est souvent forcée, et que là où on voudrait de l'humanité on ne rencontre, en somme, que de la raison. La grâce, la sérénité, nous dirions la naïveté même, qui ne sont pas absentes de ses créations, sont malheureusement, elles aussi, trop rigoureusement tenues en laisse par le style, et si nous admirons ce style, nous aimons toutefois mieux, devant le tableau, ne pas trop nous rendre compte de son existence. Chez Delacroix, il y a constamment l'incommensurable. Certes, il y a de l'exubérance pathétique et creuse, et ce genre d'excès pathétique nous paraît, à nous, tout aussi faux que l'exagération du style. Mais ce n'est qu'apparence chez Delacroix, car cette exubérance ne se produit que dans les parties faibles, lorsque visiblement il s'abandonne; par contre, lorsqu'il reste lui-même, partout sa respiration est saine, malgré la puissance du souffle. Dans le merveilleux dessin des „Femmes arabes puisant de l'eau" (n° 169) on découvre un accent comme Chassériau aimait à en donner, et de cette grâce, de ce repos dans le mouvement on voit des traces dans les décorations du Luxembourg et du Palais-Bourbon. Ce qui se perd facilement dans l'exécution en grand, nous l'admirons d'autant mieux dans les esquisses, qui, dans notre collection, sont largement représentées. Parmi les plus belles est le groupe central de l'hémicycle d'„Orphée apportant aux Grecs les bienfaits de la civilisation" (n° 188). Les parties latérales, et les nombreux accessoires que nécessitait l'étendue de la surface à couvrir, manquent ici. Nous avons ainsi un groupe parfait, d'une majesté paisible, et si large, si bienfaisant, si ingénu, si organique, qu'on participe à ce repos, qu'on oublie l'effort qui a produit ce charme, et qu'on s'abandonne à cette idylle antique. Dans l'esquisse d'„Attila" l'effet monumental ne ressort pas autant du caractère de la fresque: il réside dans le mouvement énorme dont est maîtrisé le cheval monté par le roi des Huns, dans cette allure vigoureuse qui domine l'espace, qui paraît fouler aux pieds le pays entier, qui abat des peuples et semble jeter les hordes barbares comme des éclairs.

Parmi les petits projets pour les pendentifs de la Bibliothèque du Palais-Bourbon, certains rapprochent Delacroix tout à fait des modèles classiques; on y trouve comme des réminiscences de Poussin: „Hésiode et la Muse" (n° 191), „Numa et Égérie" (n° 194). Comme modèle de la manière dont Delacroix se plie aux exigences du grand style, sans abandonner même un atome, la moindre étincelle, de son esprit et de sa manière personnelle, nous citerons les „Juifs exilés à Babylone" (n° 193). On y sent comme des réminiscences de son séjour au Maroc, mais ici ses Juifs et ses Bédouins sont dépouillés de toute intention ethnographique; ils ont en vérité une grandeur consulaire. Et cependant c'est peut-être à cette origine qu'ils doivent de s'élever au-dessus du geste purement classique, au-dessus de ce qu'ils ont de michelangelesque, par plus d'authenticité et de vie. L'esquisse pour le plafond du Salon de la Paix est précieuse d'abord comme document, étant donné que l'œuvre est détruite, puis parce qu'elle est faite pour nous renseigner sur la façon de traiter les esquisses adoptée par Delacroix au moment de sa maturité. Il part nettement de l'ensemble, se préoccupe dès le début de la tonalité et de l'effet à produire. Sans insister sur les détails, il procède de tous côtés par grandes masses; comme ferait un sculpteur attaquant le bloc de marbre, il construit par plans pour établir ses masses de lumière et d'ombre et les parties qui doivent fournir les contrastes et se contrebalancer. Son travail de progression consiste ensuite uniquement à déterminer de façon plus précise les proportions; des silhouettes d'abord informes comme des nuages, mais auxquelles l'éclairage donne une construction rudimentaire, semblent se dégager du chaos et se chercher; puis la tache se condense, se dessine, prend corps, et finalement toute la surface de la toile apparaît remplie d'une action concentrée où tout est développé dans un état

égal d'intelligibilité, sans que rien soit indiqué nettement, et, par ce seul arrangement, le drame entier s'explique. Il faut l'avouer: de cette belle unité beaucoup a disparu dans l'exécution en grand. Par contre on pourrait se demander si ses petits tableaux, qu'il a souvent dénigrés, n'ont pas profité de cette manière de procéder. A la fin de ses jours, il a réussi quelquefois des improvisations délicieuses où toute la science acquise se fait jour. C'était le temps où son admiration pour Titien effaçait un peu celle qu'il avait vouée auparavant à Rubens. Comme on sent cela dans le jet admirable de son „Bacchus et Ariane" (n° 214), dont on voit ici une esquisse qui ne s'éloigne pas trop de l'œuvre telle qu'elle fut exécutée! Une même matière pénètre l'ensemble, le ciel se change en rocher, du rocher émanent les figures, et la modulation des corps fournit celle des eaux. La lumière est l'agent principal, qui métamorphose tout. Les formes surgissent d'elles-mêmes, ainsi que les traits. Dans la belle „Madeleine" de petit format (n° 198) le procédé atteint sa perfection: des demi-teintes dorées naît le brocart des vêtements, sous l'action de la lumière ces tons se transforment en chair fleurie, et de l'ombre jaillit l'ange en prière qui n'est plus qu'une condensation de cette ombre même, n'est plus qu'un geste. Le petit tableau „Tobie" nous montre, à ce point de vue, Delacroix dans sa transfiguration dernière. Jamais il n'a montré plus de charme, plus d'indépendance, plus d'harmonie. Une douce ardeur circule à travers la composition, qui luit avec la transparence et les tons précieux d'un vieux vin. Les masses claires et rayonnantes des rochers du fond, derrière lesquels flamboie le ciel, le calme du second plan déjà mieux défini dans ses formes, les groupes d'arbres vaporeux qui frémissent au-devant, semblent s'incarner avec une vie intense dans les deux figures aux mouvements rythmiques. Cette matière précieuse, après s'être concentrée sur les écailles chatoyantes du poisson que Tobie tient à la main, se noie dans cette mer de tons vibrants et mélodieux. C'est le dernier mot qu'il fut permis à l'artiste — déjà frappé — de prononcer. Il y fait allusion lui-même en quelques paroles chagrines et tristes dans une lettre à Dutilleux qui correspond aux dernières notes du „Journal" (à comparer avec la citation donnée au n° 215 de notre catalogue). Pour nous ces paroles ne représentent que le cri d'un esprit qui jusqu'au dernier instant, et déjà près de s'éteindre, cherchait encore à se perfectionner, à se rendre compte à lui-même de ses efforts.

Il apparaît à nous dans son génie accompli quand nous contemplons la série de ses ouvrages si puissants, si élevés, et quand nous considérons cette existence si glorieusement conduite qui s'érige comme un modèle, d'une noblesse rare, de discipline humaine et artistique. Chez lui l'art et la vie ne font qu'un. Le superbe portrait qu'il a fait de lui-même et qui forme comme le point final de notre étude sur cet ensemble nous le dit mieux que des paroles ne pourraient le faire (n° 212). Il est encore juvénile, ce visage; c'est la tête de l'adolescent sur laquelle les années, la souffrance physique, le feu dévorant d'un génie tout de flamme ont laissé leur trace. Au-dessus de la charpente des parties inférieures où l'on sent la poussée des instincts forts, au-dessus du menton puissant, de la bouche sensuelle et morne, déjà plus délicate mais baignée de mélancolie et d'amertume, est planté un nez dur, à l'allure orgueilleuse, aux narines palpitantes d'ambition et de mépris. Mais au-dessus de la tempête que ses traits largement fouillés décèlent, trônent ces yeux grands et sombres, au regard calme et pénétrant, où règne une sublime clarté, et le front qu'on dirait modelé au ciseau, dans son bel essor, nous fait songer au vol audacieux de l'aigle et nous fait souvenir des hautes conceptions qui là s'élaborèrent.

L'art qui a succédé a suivi d'autres chemins, et dut les découvrir. Il y avait en Delacroix quelque chose d'hostile à son temps, en ce sens que son art s'appuyait encore

sur la grandeur du passé et en faisait valoir certains traits. A serrer de trop près le modèle, on risquait de s'égarer. Seul l'essentiel, seul le principe de sa façon de voir, a survécu et continue son influence. Il est vrai que Delacroix est si riche que chacun peut y trouver sa part. Il a dit en passant — nous l'indiquions déjà — des choses que seulement après bien des générations l'on parviendra à s'approprier. On connaît trop peu ses hors-d'œuvre. Le curieux paysage pris dans le parc de Nohant (n° 183) rappelle Courbet; des natures mortes nous font songer à Fantin-Latour, lequel a copié l'„Entrée des Croisés" (n° 259) comme Manet avait copié la „Barque du Dante" (n° 248). Un Renoir aurait pu, devant le parcellement subtil de la couleur chez Delacroix, être d'abord initié aux secrets de la lumière: on sait avec quel raffinement M. Signac a essayé de relier à l'arbre généalogique de Delacroix la souche du néo-impressionnisme. Mais tout cela, à notre avis, n'ajoute rien à la signification véritable de la figure de l'artiste. Cette signification réside plutôt dans la manifestation grandiose de la beauté visuelle par les purs moyens artistiques et dans la réalisation de cette conviction qu'il partageait avec Poussin: „Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil."

ERICH KLOSSOWSKI

LA COLLECTION CHERAMY

Le temps où les peintres étaient les valets de chambre des rois et ne travaillaient que pour satisfaire les fantaisies de leurs nobles maîtres est passé depuis longtemps. La Renaissance elle-même, avec ses Mécènes magnifiques, amis et protecteurs des artistes, nous est à peine compréhensible. Nous ne pouvons concevoir comment la situation si précaire, au point de vue pécuniaire, des artistes pouvait permettre à ces esprits, dont chaque œuvre, aujourd'hui encore, est pleine de vie, de développer leur essor. Nous sentons bien, il est vrai, dans les productions maîtresses des grandes époques la communauté d'idées qui domine toutes les différences de classes; nous nous demandons pourtant comment un Velazquez, un Rubens, un Rembrandt, ces précurseurs de l'art moderne, dont la hardiesse éclipse souvent les créations des meilleurs d'entre nos artistes, furent possibles.

Les relations entre amateurs et artistes, de nos jours, sont devenues plus humaines, plus judicieuses, mais aussi plus mesquines. L'amateur ne sait plus commander ce qui, en lui étant profitable, servirait en même temps la cause de l'art: d'ordinaire, aujourd'hui, il encourage la banalité et n'a pas le talent de prévoir. L'artiste, de son côté, ne sait plus se soumettre à une tâche déterminée, même si elle semble appropriée à son talent et à ses moyens.

Nos œuvres d'art, aujourd'hui, procèdent d'impressions fugitives, du hasard, d'une rencontre heureuse de circonstances imprévues; l'artiste ne trouve son inspiration que dans un monde à lui, et l'on s'est habitué à s'en remettre à son talent, comme on fait pour les poètes, qui depuis longtemps ont le privilège de ne suivre que leur propre inspiration. C'est ainsi que le Mécène d'autrefois s'est transformé en l'amateur d'aujourd'hui, contemplateur solitaire du talent de ses artistes préférés, et que les palais où les arts s'unissaient pour la glorification des princes ont fait place aux collections, ces bibliothèques de tableaux; seul le propriétaire de ces œuvres pénètre en ces calmes endroits; il n'y donne aucune fête et consent rarement à être dérangé par des visiteurs étrangers de son plaisir solitaire. Certainement il existe encore dans toutes les contrées du vieux monde des galeries de famille qui redisent à la fois la grandeur de l'art d'autrefois et la renommée de la race de ceux qui les fondèrent: portraits d'aïeux de la main de Holbein, de Velazquez ou de Van Dyck, où les descendants reconnaissent les traits de la race, panneaux fameux qui sont restés en possession de la maison qui les commanda et dont ils portent le nom depuis des siècles. Mais ces illustres collections disparaissent de plus en plus. Les plus importantes de celles d'Italie ou d'Angleterre ont été dispersées justement à notre époque. L'augmentation énorme de la valeur des œuvres artistiques par suite de l'intérêt témoigné de tous côtés à l'art depuis cinquante ans, l'accroissement des demandes par suite de l'entrée de l'Amérique sur le marché, enfin les menaces sociales qui commencent à inquiéter les vieilles familles attachées à leur ancien mode de vie, en un mot toutes les circonstances qui composent le tableau de notre état social actuel, ont causé la dispersion des vieilles collections. Le

changement du goût n'y a pas peu contribué non plus. De même que l'art, depuis des siècles, tend à s'embourgeoiser, l'amour de l'art, de nos jours, a passé de l'aristocratie aux classes plus puissantes. Ce changement a entraîné, nécessairement, des prédilections tout autres. Le culte du beau est devenu plus positif. Le Mécène d'autrefois avait sous la main de meilleurs instruments, le niveau de la production artistique étant plus élevé et avant tout, plus égal; mais, devant avoir égard aux nécessités de son train de maison, il était forcé de restreindre son choix. L'amateur d'aujourd'hui, au contraire, ne se laisse guider que par son goût. Il n'a plus de palais à décorer; il n'a plus à se laisser guider par le souci d'utilisation, par la tendance, la nationalité, la provenance de l'œuvre: la beauté seule de celle-ci, parlant à son œil et à son intelligence, guide son choix.

Nous n'avons pas ici à parler de la valeur ou de la futilité de l'art en soi, ni à décider si notre société a progressé ou reculé en s'attachant aux brillantes créations isolées et en perdant l'ensemble harmonieux des palais d'autrefois. En fait c'est cette forme d'art que nous avons maintenant, et non une autre, et ce serait une erreur bien vaine que de conclure de cette forme à la médiocrité de l'art actuel. Nous avons l'art propre à notre temps, un art, Dieu merci, indépendant, sans éclat, au premier abord, en comparaison de celui d'autrefois, mais, en réalité, plus fier, plus persuasif qu'aucun autre. Il est tout immatériel, tout esprit, pétri de la chair de l'homme nouveau qui le crée; il se suffit fièrement à lui-même, est le fait de personnalités vigoureuses. Il réclame autrement de concentration que le brillant assemblage de couleurs et l'agréable jeu de lignes des œuvres d'autrefois. Il réclame aussi d'autres esprits pour le comprendre. Le bourgeois vénitien ou florentin de la Renaissance acceptait l'art comme une chose naturelle; c'était un symbole de sa joie, de sa gravité, de son énergie; il s'y retrouvait, ainsi que son voisin, idéalisé, spiritualisé, dépouillé des contingences temporaires, mais conçu dans un esprit tout à fait semblable au sien propre. Aujourd'hui encore il existe un monde auquel l'artiste, en créant, attache sa pensée et auquel il emprunte ses sujets; mais il n'est plus rendu par des formes perceptibles; il ne se traduit que par des impressions et des idées qui ne deviennent visibles ou vivantes que dans le calme de la demeure étroitement close. Dehors elles semblent perdre leur parfum, elles paraissent grossies de mille autres impressions brutales du monde extérieur. Par suite, une collection de ces choses mystérieuses qui s'appellent des tableaux a facilement quelque chose de surnaturel. On trouve dans le monde moderne si peu de la noblesse qui se cache dans une œuvre d'art, que l'accumulation de belles œuvres semble comme une insolence, apparaît presque une chose contre nature. Il n'y a rien à faire à cela. Une vie d'homme ne suffit pas à connaître à peu près un seul tableau. D'autre part, il est certain que plus on voit d'œuvres d'art, plus l'œil s'affine: un homme qui s'enfermerait toute sa vie avec un tableau de Claude Lorrain sentirait moins l'essence profonde de l'art de ce maître que ne le ferait d'un seul coup d'œil un amateur versé dans la connaissance de beaucoup d'autres artistes.

La passion du collectionneur ne prend pas toujours sa source dans la mesquine considération de la rareté d'une œuvre; elle vient aussi de la persuasion inconsciente qu'a l'amateur que tout ce qu'il a vu ou verra s'enrichit de chaque nouvelle expérience, que Rembrandt nous prodigue d'autant plus d'enseignements que nous connaissons davantage d'œuvres d'autres artistes tout à fait étrangers à sa conception particulière, que chaque nouvelle jouissance fortifie et amplifie nos jouissances antérieures.

L'homme qui aime les œuvres d'art semble se créer comme un art nouveau. Chaque œuvre qui laisse la foule stupéfaite ou indifférente, et dont il sait jouir augmente son pouvoir de jouir de la beauté, non seulement dans l'art, mais portant où elle se trouve

et d'éviter plus vite et plus sûrement la laideur qui déprécie la vie des autres. Par là l'amateur, volontiers peu estimé de nos jours, devient un philosophe qui non seulement sait jouir des œuvres qu'il a réunies, mais encore sait diriger sa vie.

Ce bienfait résultant de la contemplation de nombreuses œuvres d'art rend compréhensible l'existence du collectionneur, qui paraît si facilement insensée aux profanes. Concentrer toutes ses pensées et toutes ses ressources sur l'acquisition d'œuvres en apparence hétérogènes, puis les accumuler à l'intérieur d'une demeure, semble, au premier abord, une honteuse avarice, d'autant plus que l'expérience nous apprend que souvent ces possesseurs d'œuvres si magnifiques n'ont pas le moindre seus des premières nécessités de l'existence et mènent une vie pleine de privations. Seul l'objet de la passion du collectionneur marque la différence entre la simple manie et la noble ambition qui sacrifie tout à son idéal. Si nombreuses que soient, dans une infinité de collections, les œuvres dénuées de valeur, ce défaut est compensé au centuple par les richesses magnifiques dont nous sommes redevables à la patience, à l'argent et à la science des amateurs éclairés. Un coup d'œil sur l'histoire des musées nous montre l'immense importance de cette initiative privée. La prédilection pour un artiste ou un groupe d'artistes, qui porte un collectionneur à réunir d'eux tout ce qu'il peut trouver, produit ces magnifiques ensembles que nous admirons dans les galeries publiques. Que serait le Louvre sans un La Caze, le musée de Berlin sans un Solly, la National Gallery de Londres sans un George Beaumont? Aucun directeur de musée n'est capable de suivre toutes les opérations du marché artistique, de plus en plus étendu, même s'il se bornait aux œuvres dignes d'une collection publique. Les galeries privées y suppléent, en préparant la matière aux musées. Mais combien peu de collections particulières finissent dans les galeries de l'État! Les musées de Paris n'ont pas même la place nécessaire pour loger tout ce qu'on leur donne; et quel musée serait capable de recueillir seulement une partie des galeries privées de Londres? A l'Hôtel Drouot et chez Christie sont vendues chaque année de magnifiques collections formées avec un soin infini durant toute une existence et qui, en quelques heures, sont dispersées aux quatre vents. Quelle énorme perte! Car, si nos historiens modernes prennent soin qu'aucune œuvre importante ne disparaisse, comme autrefois, sans en garder le souvenir, rien ne peut empêcher de s'évanouir ce qui formait l'âme de ces collections: l'heureux assemblage des œuvres d'art. En dépit de sa richesse, le Louvre ne renferme que peu de maîtres dont le développement puisse être suivi avec autant de netteté que celui de tel ou tel artiste dans certaines collections. Puis, les œuvres, dans les grands musées, perdent de leur charme intime. On préfère employer l'argent de l'État à acquérir une peinture de moyenne valeur, mais importante, que dix esquisses superbes du même maître, qui peut-être le résument de façon infiniment plus profonde. Or, justement, dans le domaine de l'art moderne, cette limitation à un „tableau de musée" entraîne la renonciation aux œuvres les plus exquises. L'insuffisance, incompréhensible autrement, de certains artistes dans nos galeries publiques ne s'explique que par l'étroite observance de cette tradition, à peine légitime pour l'art ancien. Le collectionneur aux goûts délicats et personnels se soucie peu de cette règle: plus il pénètre dans la vie d'un peintre préféré, plus les aspects peu connus de son art l'intéressent. S'il nous est donné de connaître maints détails de l'histoire des artistes, c'est grâce aux amateurs qui ont su prendre dans l'atelier l'œuvre peu remarquée, peut-être vouée à la destruction, ou qui, dans leurs pérégrinations à travers la grande ville à la recherche des vestiges laissés par les maîtres disparus, n'ont pas dédaigné les œuvres à demi détruites ou en apparence insignifiantes, lesquelles ensuite ont constitué des documents précieux.

Toutes ces considérations nous ont dicté le plan du présent ouvrage. La collection Cheramy témoigne des avantages des galeries privées. Il serait facile d'en trouver de plus importantes, riches en œuvres plus célèbres; aucune ne montre une intimité de relations aussi parfaite entre l'amateur et ses maîtres préférés. Elle se compose, en majeure partie, d'œuvres de la première moitié du dix-neuvième siècle. L'art ancien n'est représenté que par le groupe, encore peu étudié, mais qui aujourd'hui captive le plus intensément l'attention des collectionneurs, qui évolua autour de Léonard. Deux maîtres admirables dont l'influence s'est exercée sur les artistes jusqu'à nos jours et qui, hors de France et d'Angleterre, sont à peu près ignorés du grand public, Constable et Delacroix, représentent la peinture moderne. A plusieurs amis que nous introduisîmes dans le haut atelier, garni de tableaux, de la rue Pelouze, nous avons entendu dire: „C'est seulement ici qu'on apprend à connaître Delacroix." De Constable on trouve peu d'œuvres dans les collections particulières du continent. Tous deux, en dehors de leur pays, sont à peine représentés dans les galeries publiques. Tous deux eurent une influence absolument décisive sur l'art moderne, et nulle part ailleurs que dans les tableaux de la collection Cheramy on ne peut se rendre compte aussi bien de cette importance. M. Cheramy leur a adjoint les artistes de leur entourage, leurs prédécesseurs et leurs successeurs. Comme introducteurs à l'art de Delacroix, voici Prud'hon et Géricault, dont les portraits avoisinent ceux de David, d'Ingres et d'autres peintres; Chassériau, Couture, Puvis, etc., et, en sculpture, Rodin, en sont les continuateurs. Constable, ce Hollandais d'Angleterre, se détache comme un astre éclatant sur le groupe pittoresque des trop vantés portraitistes de son pays, dont la collection possède une série d'effigies relativement assez vivantes, et Bonington suit ses traces. Avec ces œuvres s'harmonisent excellement celles du Greco et de Goya, de Millet, de Courbet, de Manet, de Degas. Sans mépriser les heureux hasards qui ont fait tomber en sa possession quelques tableaux étrangers au plan de sa collection, M. Cheramy est resté fidèle à ce programme. Il ne faut pas moins admirer l'esprit qui l'a guidé dans ce choix synthétique que la beauté des œuvres caractéristiques qui le composent.

J. MEIER-GRAEFE

CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS

1. MASOLINO DA PANICALE, 1383 (?) - 1440 (?)

LA MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET DEUX ANGES

Panneau. — H.: 0m 61; L.: 0m 35.

Provient de la collection du chevalier Artaud de Montor. Envoyé comme consul en Italie sous le premier Empire, il fut un des premiers qui collectionnèrent les peintres primitifs. A son retour il publia un ouvrage sur sa collection, sous le titre *Peintres primitifs. Collection de tableaux rapportée d'Italie et publiée par M. le chevalier Artaud de Montor* (1ère édit. 1808). On y voit, planche 45, reproduit au trait comme les autres œuvres, le tableau qui nous occupe. Il porte déjà le nom de Masolino; mais les deux anges font défaut. Ils ont été retrouvés, en effet, par M. Cheramy lorsqu'il fit nettoyer ce panneau et enlever le fond d'or moderne qui y avait été appliqué.

La Vierge est vêtue d'une robe rouge avec un manteau d'un bleu verdâtre, doublé d'or, et qui montre sur le front et sur l'épaule droite un galon d'or ornementé. L'Enfant Jésus, sur le bras de sa mère, tient une fleur de grenadier. On ne voit que la tête et les mains de l'ange de gauche; celui de droite est vêtu d'une robe rose violacé.

2. BENVENUTO DI GIOVANNI, 1436 - après 1517

LE CHRIST MORT SOUTENU PAR DEUX ANGES

Panneau. — H.: 0m 32; L.: 0m 42.

Le groupe, traité avec véhémence, dans des colorations âpres, se détache sur le ciel d'un bleu lumineux et sur un fond de paysage aux tonalités vert foncé, formé de groupes de rochers, de collines et de lacs. Le Christ, imberbe, aux cheveux bruns bouclés, est renversé sans vie dans les bras et sur l'épaule d'un ange placé à gauche, tandis qu'un autre, à droite, lui soutient le bras gauche. Le corps du Sauveur est d'un jaune lumineux; la blessure du côté laisse échapper de longs filets de sang; un linge d'un gris bleuâtre entoure les reins et le haut des cuisses. Cette couleur grise se répète dans la robe et les ailes de l'ange de gauche, et sa tunique rougeâtre est ombrée d'ocre jaune. L'ange de droite est peint dans des tons plus vifs: ses ailes sont d'un rouge brillant, et son vêtement d'un rouge cramoisi. Le sarcophage est d'un marbre veiné de rouge violacé. Le pied de la croix, d'un brun olivâtre, s'aperçoit derrière le groupe, au milieu de la composition; on y voit la planchette destinée à supporter les pieds, avec le clou, autour duquel coulent des filets de sang.

Berenson, qui a vu ce tableau, l'attribue à Benvenuto di Giovanni.

3. CORTELLINI (École ferraraise)

SAINTE MARIE L'ÉGYPTIENNE EMPORTÉE AU CIEL

Panneau. — H.: 0m 36; L.: 0m 25.

La sainte, tout le corps couvert, suivant la légende, d'une épaisse toison, sauf les genoux et les pieds, s'envole, entourée d'anges en robes de brocart d'or, aux ailes rouges chatoyant de mille couleurs. Au-dessous s'aperçoit un paysage de tons vert clair, avec des édifices aux colorations délicates.

4. FOPPA (Vincenzo), 2e moitié du XVe siècle

ECCE HOMO

Toile. — H.: 0m 55; L.: 0m 355.

Sur un fond sombre, presque noir, se détache la figure de l'Homme de douleurs, doucement modelée. Encadrée de cheveux roux tombant sur les épaules, ceinte de la couronne d'épines qui fait ruisseler des filets de sang sur le visage, sa tête s'incline légèrement à gauche. La tunique violette, échancrée en rond, laisse à nu le cou et le haut de la poitrine. Les mains sont croisées sur la poitrine; aux poignets s'aperçoit la corde qui les lie.

Le coloris et le dessin pleins de largeur de ce très beau tableau lui donnent un certain accent mantégnesque; toutefois on n'y trouve ni la stylisation décorative des mains, comme sculptées, ni l'accentuation de l'ossature, propres à Mantegna. L'expression de la physionomie est aussi plus douce et plus naturelle que chez ce dernier. Le clair-obscur particulier qui enveloppe le visage trahit, au lieu des tendances plastiques du maître padouan, des recherches plus picturales.

Frizzoni et Berenson attribuent l'œuvre au Mantegna milanais Vincenzo Foppa.

5. PIAZZA DE LODI (Marco), avant 1405-1461 (?)

TÊTE DE CHRIST

Panneau. — H.: 0m 20; L.: 0m 17.

La tête se détache, vue de profil et rejetée en arrière, au-devant du pied de la croix, comme s'il s'agissait d'un fragment d'une „Descente de Croix". Carnation brunâtre, cheveux bruns, barbe blonde.

Suivant Berenson, c'est une œuvre de Marco Piazza de Lodi.

6. ANTONELLO DE MESSINE (?), vers 1430-1479

LE CHRIST EN CROIX

Panneau. — H.: 0m 57; L.: 0m 375.

Ce tableau, d'une exécution très délicate et dans un excellent état de conservation, est attribué à Antonello de Messine. M. Cheramy estime que cette attribution est corroborée par la comparaison avec le tableau bien connu du musée d'Anvers représentant le même sujet. Certains détails, par exemple la façon dont les pouces de la main sont repliés, les pieds attachés l'un sur l'autre, le château aux nombreuses

tours qu'on aperçoit au fond et qui paraît semblable à celui qu'on voit, sous un angle différent, dans le tableau d'Anvers, peuvent être allégués à l'appui de cette opinion; de même la finesse de rendu de l'atmosphère. M. Frizzoni a fait remarquer le caractère péruginesque de l'œuvre. De fait, la ressemblance est frappante entre ce tableau et le panneau central du grand triptyque de Santa Maddalena dei Pazzi, à Florence; le Christ en est une réplique presque exacte, sauf que dans le tableau de Florence le caractère est plus accentué, le mouvement du corps plus expressif; ici tout est plus tranquille, les membres plus raides. Péruginesques sont également la haute croix et les arbres élancés et finement dessinés, qui rappellent ceux du tableau que nous venons de citer.

Berenson attribue l'œuvre à Gerino da Pistoia

7. CRIVELLI (Carlo), vers 1430–après 1494

LA MADONE ET L'ENFANT VÉNÉRÉS PAR DES ANGES

Panneau. — H.: 0^m 35; L.: 0^m 18.

3000

La Vierge, tenant l'Enfant dans ses bras, est debout sous un baldaquin soutenu par quatre colonnes et revêtu extérieurement de marbre rougeâtre, intérieurement d'un plafond de bois jaunâtre à solives. L'ouverture du fond est fermée par un rideau rouge foncé; à droite et à gauche, un mur de couleur rouge cinabre; au-dessous, jusqu'à mi-hauteur du tableau, une balustrade de marbre à taches violet brunâtre, comme celles du marbre des colonnes et du sol. Quatre petits anges, en robes violettes, sont agenouillés près des quatre colonnes.

Ce tableau accuse une parenté avec les œuvres de jeunesse de Crivelli. On retrouve, par exemple, dans la „Madone" du Musée civique de Vérone les anges placés près des colonnes. De même la robe, aux plis si particuliers, de l'Enfant Jésus se voit dans la „Madone" de Crivelli appartenant à lord Northbrook, à Londres. Non moins caractéristique de l'artiste est la main, aux doigts précieusement allongés, de la Vierge.

8. ÉCOLE DE LÉONARD DE VINCI

LA VIERGE AUX ROCHERS

Toile. — H.: 1^m 515; L.: 1^m 235.

Ce tableau fut acheté, sous la Restauration, par le marquis de Pastoret, sur le conseil de Ingres. Il passa ensuite entre les mains de sa fille, la marquise de Plessis-Bellière, à la vente de laquelle M. Cheramy l'acheta pour une somme relativement minime à cause de la crasse qui recouvrait la toile. Nettoyée, sans aucune retouche, par Haro, la peinture s'est montrée, au contraire, dans un état de conservation étonnant. Comme les tableaux de grande dimension d'alors, la toile se compose de quatre morceaux cousus ensemble. L'œuvre est une copie contemporaine ou une réplique de la „Vierge aux Rochers" du Louvre. Assez ressemblante dans l'ensemble, elle offre cependant quelques variantes de détail; les dimensions diffèrent également. Dans le tableau du Louvre, large seulement de 1 mètre 22, la composition est coupée plus près du cadre; tandis que dans notre tableau le petit saint Jean agenouillé se voit en entier et même encore un peu espacé du bord, dans celui du Louvre les doigts du pied droit sont coupés. De même, de l'autre côté, la robe de l'ange étendue en arrière sur ses jambes se voit dans

son entier. Par contre la hauteur est sensiblement moins grande (de 47 centimètres ½): il manque en haut le couronnement des rochers avec le ciel, en bas la plus grande partie de l'étang. La tête de l'Enfant Jésus est légèrement plus inclinée, de sorte qu'on aperçoit un peu de la joue droite et de la cavité de l'œil droit, et le bras qui s'appuie à terre est placé un peu plus en arrière, ce qui accentue un peu plus le mouvement du corps en avant.

L'éclairage est aussi plus lumineux; les plis de la robe de la Vierge sur la poitrine et la doublure jaune d'or du manteau sont d'un relief plus accusé; le bras de l'ange qui soutient l'Enfant Jésus est moins enveloppé dans la draperie, modelé plus plastiquement par la lumière et les ombres et d'un dessin plus énergique; le manteau vert paraît plus lumineux et plus riche. A la vérité, tout cela est assez difficile à comparer, étant donné l'état déplorable du tableau du Louvre, avec son vernis opaque et ses ombres épaisses d'où émergent seulement des formes. Au point de vue du dessin et du modelé, notre tableau est à peine inférieur à l'original; Puvis de Chavannes attribuait à Léonard lui-même la tête de la Vierge. Müntz écrit, dans son livre sur Léonard de Vinci: „Outre l'exemplaire de la National Gallery, on connaît un certain nombre de copies anciennes ou de répétitions libres de la „Vierge aux Rochers" et tout d'abord celle qui a été acquise, en 1897, par M. Cheramy à la vente Plessis-Bellière. Cette peinture, fort remarquable, est un peu fatiguée dans les chairs; les mains des deux enfants sont retouchées, de même un des pieds du petit Jésus. Le corsage de la Vierge, légèrement gonflé, offre un ton verdâtre un peu suspect; il en est de même de la draperie jaunâtre. Au fond, à gauche, parmi des rochers, on reconnaît très distinctement la coupole du Dôme de Florence. „Ces critiques semblent un peu voulues, et ne paraissent pas de nature à rabaisser les grandes qualités de cette œuvre.

Cf. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1890, page 490, — et *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, t. II, page 405.

9. ÉCOLE DE LÉONARD DE VINCI

SAINT JEAN-BAPTISTE

Panneau. — H.: 0m 59; L.: 0m 455.

Réplique du tableau du musée du Louvre.

Ce panneau, qui était en mauvais état, et où le visage du saint portait des traces d'égratignures, a été restitué par Haro dans sa beauté primitive qui en fait un digne pendant de celui du Louvre. On peut même y constater certaines supériorités de dessin: le bras levé est de meilleures proportions, l'épaule mieux modelée. La tête a un aspect encore plus féminin.

10. THEOTOCOPULI (Domenico) dit „EL GRECO"

1548–1625

COPIE DE LA „MONNA LISA" DE LÉONARD

Toile appliquée sur panneau. — H.: 0m 69; L.: 0m 53.

C'est plutôt une interprétation qu'une copie véritable, une variante sur le thème de la femme-sphinx. Visiblement l'artiste a cherché à accentuer et à raffiner l'expression énigmatique et sensuelle du modèle. Les formes un peu opulentes de

l'original ont été, autant que possible, affinées, rendues plus aiguës, plus tendues. Les joues sont moins pleines, le nez paraît plus mince, à ailes plus accusées. Le fameux sourire a presque disparu, les lèvres sont moins molles, d'un contour plus accentué; le menton est plus étroit; et tout cela contribue à donner à la physionomie une expression plus froidement guetteuse, un air de triomphe contenu. Le paysage du fond offre plusieurs variantes: le pont, à droite, manque; les groupes de montagnes sont assez librement traités. La balustrade en arrière de la figure est prolongée à droite et terminée par une colonne. La composition est coupée immédiatement au-dessous des mains; elle est tout entière dans un ton blême, bleu verdâtre. D'après la tradition, cette copie aurait été peinte pour Philippe II.

11. CHASSÉRIAU (Théodore), 1819–1856

COPIE DU MÊME TABLEAU

Toile. — H.: 0^m 76; L.: 0^m 53.

Le peintre, ici, s'est proposé de copier aussi fidèlement que possible son modèle. Il y a réussi merveilleusement, du moins pour l'effet général. Néanmoins sa „Monna Lisa" porte davantage sa marque que celle de Léonard. Elle est un peu plus aimable, plus sensuelle, plus juvénile que celle du Louvre, a un accent presque familier, presque parisien, pourrait-on dire. L'emploi du bitume a malheureusement endommagé cette peinture.

12. BOLTRAFFIO (?), 1467–1516

LA MADONE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS

Panneau. — H.: 0^m 64; L.: 0^m 505.

Ce très beau tableau est une variante de la célèbre „Madonna della Casa Litta", à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Il s'agit moins d'une copie ou d'une réplique que d'une sorte de développement du thème de cette œuvre. Le panneau de la collection Cheramy est de dimensions bien plus importantes (la „Madonna Litta" mesure 0,42 sur 0,33); le groupe de la Vierge et de l'Enfant est le même en apparence; la différence la plus grande est dans le fond: tandis que dans le tableau de Saint-Pétersbourg l'arrière-plan est formé par une muraille à deux ouvertures rappelant vaguement le décor de la „Cène" de Léonard, le fond ici est tout autre et conçu avec moins de recherche de stylisation. Il est formé en majeure partie par un rideau vert dont l'écartement laisse voir à gauche un clair paysage, non plus composé de groupes de rochers fantastiques comme chez Léonard, mais formé d'un coin de nature tout intime. Cet arrangement est plus heureux et plus simple. Dans l'original, les deux taches lumineuses symétriques inquiètent désagréablement le regard, qui ici, au contraire, par suite de l'unité de l'éclairage, se trouve concentré sur le motif principal. Cette modification donne à toute la composition un caractère plus naturel et plus intime. Les personnages ne semblent plus découpés sur un fond neutre, mais se composent en masses colorées; là, c'est une représentation hiératique, faite pour un autel; ici, une scène pittoresque et humaine; là se manifeste la conception du quattrocento; ici, certainement déjà celle du cinquecento. Ce caractère s'affirme surtout dans le petit paysage énigmatique du fond, d'un modernisme si curieux, qui fait songer aux tableaux vénitiens. La Madone et l'Enfant, à leur tour, montrent un style différent du panneau de

Saint-Pétersbourg, et tout à l'avantage du nôtre. Les proportions et le modelé sont plus délicats et plus soignés; les têtes offrent les mêmes types, mais moins larges et moins lourds; toutes les formes paraissent plus élancées et plus harmonieuses. L'Enfant, en particulier, dans la pose de la tête, le mouvement du corps et des jambes, est dessiné avec une sûreté bien plus grande. D'autres différences de détail sont la poire, au lieu d'un oiseau, dans les mains de l'Enfant, le voile de la Vierge plus léger, plus transparent et se réduisant, à l'endroit où les mains soutiennent l'Enfant, à un simple glacis. Enfin, notons encore d'autres différences très heureuses dans la draperie du manteau, avec ses larges plis, systématiquement disposés, qui, surtout à droite, dessinent le haut du bras et expliquent la pose de l'avantbras replié.

La question d'origine des deux œuvres n'a pas encore été résolue. Tandis que, pour le tableau de Saint-Pétersbourg, les attributions flottent entre Léonard (suivant Waagen et Müntz), Bernardo Zenale (Crowe et Cavalcaselle, Bayersdorfer), B. de Conti (Morelli), Ambrogio de Predis (Harck), Boltraffio (autre hypothèse de Crowe et Cavalcaselle), pour notre panneau, d'un style si particulier, une attribution ne serait possible que basée sur des analogies très nettes. Berenson se prononce pour Boltraffio; on peut regarder notre tableau comme l'œuvre originale, et celui de Saint-Pétersbourg comme une imitation.

13. BOLTRAFFIO (Giovanni-Antonio), 1467–1516

LA MADONE ET L'ENFANT

Panneau. — H.: 0^m 535; L.: 0^m 405.

Un intéressant exemple de la suggestion exercée par les œuvres marquantes de Léonard dans son atelier de Milan nous est offert dans cette jolie peinture, attribuée à Boltraffio: on a ici le reflet de la „Vierge aux Rochers" et de la „Joconde". Le mélange de ces deux influences a produit ce paysage fantastique avec ses colonnes en forme de concrétions calcaires, sa vallée rocheuse traversée par un fleuve, la petite ville aux tours nombreuses qui se dresse au second plan. La Vierge elle-même, dans son geste et l'inclinaison de sa tête, avec ses épaules étroites et la pose de ses bras recouverts des longs plis du manteau, est visiblement une variante de la „Vierge aux Rochers"; même la broche ovale garnie de perles, qui ferme le manteau sur la poitrine, est une répétition du même détail dans l'autre tableau. La belle main, mise exprès en évidence, avec ses longs doigts fuselés et l'auriculaire gracieusement infléchi, appartient à Monna Lisa, et d'elle aussi provient le sourire contenu des lèvres. Par contre, ce qui est propre à Boltraffio, c'est l'Enfant Jésus, avec sa petite robe verte bordée de rouge et brodée d'argent, avec sa pose droite, sa tête vieillote au grand front, qui a l'air d'un portrait. Seul le geste de bénédiction avec deux doigts rappelle l'Enfant Jésus de la „Vierge aux Rochers". Un détail personnel à l'artiste est aussi le tapis à ramages jeté sur la balustrade.

14. PEDRINI (Giovanni), 1ère moitié du XVIe siècle

LA MADELEINE PÉNITENTE

Panneau. — H.: 0^m 655; L.: 0^m 52.

Nue jusqu'à mi-corps et vêtue seulement de sa longue chevelure rousse, les mains croisées sur la poitrine, les regards dirigés vers le ciel, la pécheresse, dans une pose incertaine, mi-debout, mi-agenouillée, est en prière. Devant elle, sur une pierre,

une boîte d'ivoire et un crucifix; au fond de la grotte, à gauche, une tête de mort. A droite s'aperçoit un riant paysage. Les collines brunâtres du second plan sont animées de figures de mendiants, de pèlerins et de chiens; en arrière, aux portes d'une ville, s'élève un tombeau en forme de pyramide; dans le lointain, se dressent des rochers bleuâtres.

Ce tableau est une variante de la „Madeleine" de Pedrini conservée au Château de Milan; mais dans cette dernière œuvre le paysage du fond fait défaut.

15. AMBROGIO DE PREDIS (?) (D'après)

PORTRAIT D'UNE PRINCESSE DE LA MAISON DE SFORZA (?)

Panneau. — H.: 0m 46; L.: 0m 30.

Ancienne copie de ce célèbre portrait de l'Ambrosienne de Milan; provient de la collection Panizzardi, de cette ville.

16. SOLARIO (Andrea), vers 1460–vers 1530

ECCE HOMO.

Toile. — Médaillon. H.: 0m 615; L.: 0m 48.

Sur un fond brun sombre se détache la figure du Sauveur, costumé en Roi des Juifs, les épaules couvertes d'un manteau rouge brun. Sa noble tête douloureuse, ceinte de la couronne d'épines et qu'encadrent de longs cheveux bruns ondulés, est inclinée en avant, les yeux baissés vers la terre. Une corde grossière, en guise de chaîne, est passée à son cou et nouée sur la poitrine nue. La main droite tient, au lieu de sceptre, un roseau; la main gauche, liée à l'autre, retient les pans du manteau. La composition offre les caractères du style de la suite de Léonard: les ombres fondues autour des yeux et des joues, les formes élancées sans maigreur, douces sans mollesse, qui reflètent la beauté élégante de la génération aristocratique d'alors dans la riche et raffinée société milanaise. L'œuvre est attribuée à bon droit à Andrea Solario. Il a souvent traité ce motif de l'Ecce Homo: on ne connaît pas moins de quatre variantes de ce sujet, inspiré du tableau d'Antonello de Messine à l'Académie de Venise, lesquelles développent par étapes successives (collections de sir Francis Cook, à Richmond; du cav. Benigno Crespi, à Milan; du marquis Spinola della Pellicceria, à Gênes) le type plus accompli qu'offre le tableau de la galerie Poldi-Pezzoli, à Milan. G. Frizzoni, qui a signalé dans un article de l'*Archivio storico dell'arte* (1899, fasc. IV, pages 154-156), cette évolution, indique encore chez Solario une autre forme du même motif. Le „Christ" du Musée Poldi-Pezzoli est presque composé en carré: buste vu de face, la tête à peine inclinée, le corps montrant une musculature vigoureuse, les mains croisées sur la poitrine que barre obliquement le roseau. Les différences qu'offre le panneau de la collection Cheramy répondent tout à fait à l'arrangement d'un autre type que M. Frizzoni a rencontré à la Galerie Borghèse: là se voient deux petits panneaux se faisant pendant: une „Mater dolorosa" et un „Ecce Homo", dont l'un porte cette inscription: „SYMON DE CHALONS EN CHĀPEINE MA PEIN 1543". La preuve que le peintre a pris Solario comme modèle se trouve dans le fait de la ressemblance de sa „Mater dolorosa" avec celle de Solario à la galerie Crespi à Milan. Il n'est pas impossible que les deux œuvres de Solario se soient trouvées originellement en France où l'artiste, comme on sait,

séjourna de 1507 à 1509 pour décorer la chapelle du château de Gaillon. Simon Mailly, de Châlons, peintre fameux en son temps à Avignon (cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1891, page 135), aurait eu alors la possibilité de les copier sur place. De fait, son „Christ" paraît une réplique grossière de celui de la collection Cheramy, dont devait se rapprocher extrêmement l'œuvre, aujourd'hui disparue, de Solario. Toutefois, une différence devait exister dans les dimensions de ces deux dernières peintures: la „Mater dolorosa" de la collection Crespi, à laquelle l'„Ecce Homo" faisait pendant, est bien plus petite (0,39 × 0,29) que notre tableau; mais rien n'empêche de voir dans ce dernier une réplique agrandie, due à la main du maître.

17. ÉCOLE ITALIENNE, XVIe siècle

LA MADONE ET L'ENFANT

Panneau. — H.: 0m 71; L.: 0m 535.

La Vierge, debout, tient près d'elle, debout sur une balustrade, en le maintenant de son bras droit passé derrière lui et de la main gauche, l'Enfant Jésus à demi nu, dont la chemisette est retroussée sur le ventre et qui, tournant la tête à gauche, saisit de la main droite une fleur que sa mère tient à la main. Ce motif se retrouve dans un tableau de Luini dans la collection Wallace à Londres (page 73 du catalogue, 1ère édit.; répliques à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, à la galerie Czernin à Vienne, au palais Borromée à Milan, et à Apsley House). Le tableau de Londres se distingue de celui de la collection Cheramy avant tout par la recherche du coloris: il est de tonalités plus riches, plus chaudes, dorées comme chez Titien, ce qui parfois est le cas des œuvres de maturité de Luini, mais il est mois intéressant. Le panneau Cheramy fait, il est vrai, penser tout de suite à Luini, mais en même temps il offre quelque chose d'étranger à ce maître et qui le dépasse. Toutes les colorations, le bleu foncé du manteau, le rouge brun du voile, sont d'un sombre éclat tout particulier; les tons blêmes des carnations, les joues fardées de la Vierge, la facture des vêtements et des chairs sont tout à fait différentes de la manière de Luini. Le dessin est d'une grande beauté: merveilleuse est la main gauche de la Vierge; l'Enfant Jésus, dans sa pose plastique, vivant et vigoureux, est un morceau achevé et semble aussi à Berenson être supérieur aux créations de Luini.

18. RUBENS (Petrus-Paulus), 1577–1640

NÉRON

Panneau. — Médaillon. H.: 0m 325; L.: 0m 26.

En buste, de face, le cou nu, il est vêtu d'un manteau rouge retenu sur l'épaule par une agrafe de couleur gris bleuâtre.

19. VAN GOYEN (Jan), 1596–1656

ÉTANG AVEC UN BAC

Panneau. — H.: 0m 255; L.: 0m 385.

Ce joli petit tableau est dans la tonalité brune, bien connue, du maître. Signé à droite, au milieu du terrain de la rive: „V. G. 1650".

20. THEOTOCOPULI (Domenico) dit „EL GRECO“
1548–1625
SAINT BERNARD

Toile. — H.: 1m 125; L.: 0m 75.

Peinture d'une rare vigueur et surprenante, dans l'œuvre de ce peintre compliqué, par sa simplicité et son caractère concentré. On y trouve à peine trace du style maniéré qu'il aime, des proportions allongées, des gestes étranges balancés qu'il donne à ses figures. Son style ne se reconnaît guère que dans la construction pyramidale de la figure, avec les manches largement étalées et se rétrécissant vers le haut, avec les épaules étroites et le crâne allongé. Tous les détails de cette figure paraissent d'une vie poussée jusqu'à la véhémence. La construction de la tête par larges plans hardiment posés et rehaussés d'ombres vigoureuses, produit un effet merveilleux auquel concourt, par contraste, la coulée tranquille des larges draperies du costume. A cette calme vigueur s'allie le parti pris du coloris, formé sans grandes oppositions par trois ou quatre tons posés l'un près de l'autre. La carnation jaunâtre, avec les tonalités grisâtres des joues rosées, s'harmonise avec la robe monastique, également nuancée de jaunâtre, de gris bleu et de brun, et dont la tonalité n'est définie que par l'opposition avec le fond gris bleu, le noir du livre appuyé par la main gauche contre la poitrine, et la crosse, également d'un gris bleuâtre, à volute d'or, que tient la main droite et qui se détache sur la partie gauche du vêtement. Les quelques colorations franches du tableau: l'or de la crosse et des ornements du livre, et, suprême raffinement, le bleu des fermoirs, jouent sur ces tons rompus de façon aussi ravissante que discrète.

Ce tableau provient de la chapelle des Bourbons à la cathédrale de Tolède. Lors de son exil, la famille royale emporta avec elle les œuvres d'art qu'elle avait offertes, et laissa à la place de la toile du Greco une copie. Le tableau, venu en France, fut acheté à la vente du prince Pierre de Bourbon et Bourbon, duc de Portugal (3 février 1890) par Haro, qui le céda à M. Cheramy.

21. THEOTOCOPULI (Domenico) dit „EL GRECO“
LE CHRIST SUR LE CALVAIRE

Panneau. — H.: 0m 56; L.: 0m 33.

C'est la dernière station du Christ avant son supplice. La foule des soldats et des bourreaux l'entoure; debout au milieu d'eux, Jésus, une main sur la poitrine, sa tête blonde levée vers le ciel, s'abandonne à un des sbires qui tâte, comme pour l'estimer, sa robe, tandis que deux autres en arrière, ricanent en commentant entre eux ce riche butin. Vêtu de la tête aux pieds d'une armure d'acier, le capitaine, qui tout à l'heure va se convertir, se tient debout, sérieux et impassible, détournant les regards de la scène, à la droite du Christ, la main droite appuyée sur la hanche. L'artiste a donné à ce capitaine les traits du duc d'Albe. Tout à fait au premier plan, sur une dépression de terrain et vues seulement à mi-corps, les Saintes Femmes tournent leurs regards vers un valet qui à droite, troue d'un villebrequin le haut de la croix pour y fixer l'inscription dérisoire. Un fouillis pittoresque d'hommes à demi nus aux expressions sauvages, de casques étincelants, de plumets ondoyants, de lances et de hallebardes dressées, remplit le fond derrière le groupe principal, et, comme un rideau tendu en arrière, des pans de nuages blan-

châtres sur l'azur du ciel ferment la scène. Toute cette composition est un pur joyau, aux couleurs vives comme les affectionne Theotocopuli. La base de cet ensemble est formée par le rouge lumineux de la tunique du Christ, le jaune citron du vêtement du bourreau au villebrequin et la même coloration en demi-ton dans le manteau de la Madeleine, qui tourne le dos au spectateur. A ce jaune correspond, tout en arrière, le ton orange du manteau qu'on voit derrière le capitaine. Le lien entre ces diverses tonalités est formé par le vert chaud de la tunique du valet qui saisit le Christ et de celle du nègre casqué à l'avant-dernier rang, puis par le vert émeraude du voile de la Vierge au premier plan. Le ton rouge de la tunique du Christ, reflété dans l'armure d'acier du capitaine, est repris dans le bonnet d'un homme à gauche du second plan et, comme dernier rappel, dans les plumes du casque qui se détachent sur le ciel bleu verdâtre.

Cette composition, où se retrouvent tous les éléments typiques de l'art du Greco, reproduit le grand retable, achevé en 1579, peint par l'artiste pour le maître-autel de la cathédrale de Tolède (aujourd'hui dans la sacristie). Cette copie réduite fut exécutée à la demande de la duchesse d'Albe (ainsi que le mentionne une inscription au dos du tableau) pour la sacristie de la même église. Plus tard elle vint dans la possession de l'ami de Delacroix (et son exécuteur testamentaire) le baron Schwiter, à la vente duquel elle fut achetée par M. Cheramy. Une réplique identique, signée: „Δομήνικος θεότο αρῆς επ.", se trouve à Rome dans la collection du prince del Drago (cf. l'article de A. Venturi dans l'*Arte*, 1904, 1er fasc., avec reprod.).

Une variante, dans des dimensions différentes (0,71 × 0,44), moins belle de couleur, mais également d'un grand charme, provenant de la galerie Manfrin à Venise, et aujourd'hui en possession du professeur C. Justi, à Bonn, a figuré à l'Exposition de maîtres anciens à Düsseldorf en 1904 (n° 249 du catalogue).

22. THEOTOCOPULI (Domenico) dit „EL GRECO"

PIETÀ

Panneau. — H.: 0m 27; L.: 0m 20.

Le charme de cette petite composition, de forme strictement pyramidale, et qui offre les formes et les gestes typiques du Greco, réside surtout dans le caractère de l'exécution. C'est une peinture a la détrempe ou à la colle, recouverte de minces glacis qui ont l'aspect d'un émail ou d'un verre transparent. Le groupe des quatre personnages, traité en quelques tons vibrants jaunes, oranges, bleus et rouges, se détache nettement sur le terrain jaune verdâtre au-dessus duquel s'étend un ciel étrange où de gros nuages violets courent sur le bleu plus léger de l'atmosphère. copie

Une variante de ce tableau (0,63 × 0,45) a figuré à l'exposition des œuvres du Greco à Madrid en 1902.

23. GOYA Y LUCIENTES (Francisco de), 1746–1828

PORTRAIT DE LOLA XIMENEZ, DESSINANT

Toile. — H.: 0m 835; L.: 0m 67.

Simple et tranquille, robuste sans étalage de bravoure, peinte dans la grande tradition de Velazquez, pleine d'une vie intense et contenue, cette belle œuvre peut, sans conteste, être rangée au nombre des plus célèbres portraits de Goya. Elle n'est pas aussi saisissante que la „Dame en gris avec un éventail" du Musée

du Louvre, mais elle est plus vigoureuse, plus virile, d'une plus mystérieuse couleur. Le ton est réglé par le rouge lumineux de la mantille, sous laquelle apparaît seulement à la poitrine et aux hanches l'étoffe de soie noire de la robe. La coloration ambrée et transparente du visage, au-dessous des cheveux d'un noir foncé, est comme imprégnée de ce rouge; le bras droit, dans la pénombre, et l'autre, nu jusqu'au coude, avec la main étendue, constituent deux autres dégradations, mises en relation et en valeur par le brun luisant de la table et les deux différents gris de la feuille de papier. Tout l'ensemble est comme dominé par le regard des admirables grands yeux cernés, se porte au delà du spectateur, plein d'une ardeur calme où se résume bien le singulier mélange de nervosité et de sensualité qu'exprime toute la figure.

Signé à gauche, sur la feuille de papier: „P^t Goya".

Cf. sur ce tableau: P. Lafond, *Goya* (Paris, Lib. de l'Art ancien et moderne), n° 239 du catalogue; — V. von Loga, *Francisco de Goya* (Berlin, Grote éd.), n° 363.

24. GOYA Y LUCIENTES (Francisco de)

LA FAMILLE DE CHARLES IV

Toile. — H.: 0^m 32; L.: 0^m 38.

Esquisse de la toile du Prado.

Cette ravissante petite peinture, exécutée d'une main légère pleine de génie, et d'un magnifique coloris tout étincelant, est digne, en effet, du grand Espagnol. On ne saurait l'attribuer à un copiste; aucun, même dans cette interprétation sommaire, n'aurait su se tenir aussi près de la rédaction définitive. Visiblement ce tableau représente l'esquisse de celle-ci, après les études préparatoires. Ce que l'artiste y a cherché, c'est uniquement la place des valeurs plastiques et colorées. Les mouvements définitifs des personnages ne sont pas encore fixés; tous les détails sont bien là, mais sans être accusés; ce n'est que sur la grande toile que les personnages auront leur attitude définie: Marie-Louise, son air orgueilleux et provocant, avec sa tête tournée de côté; le roi, son geste large et hautain; la jolie princesse de Parme tenant le baby, son élégante légèreté. Les visages, ici, ne sont guère que des taches, et les proportions étranges des figures semblent prouver que tout cela a été esquissé de mémoire.

CATALOGUE DES TABLEAUX
DE L'ÉCOLE ANGLAISE

25. REYNOLDS (sir Joshua), 1723-1792

GARRICK DANS LE RÔLE DE „THE RANGER" DE LA COMÉDIE DE HOADLEY „THE SUSPICIONS HUSBAND"

Toile. — H.: 0m 735; L.: 0m 605.

Sur un fond noir opaque se détache la tête du célèbre comédien, aux chairs d'une chaude tonalité blonde. Le costume est d'une teinte orange foncé sur laquelle tranche le col de dentelle. Reynolds ne donne nullement l'impression du jeu plein d'esprit de Garrick, que Gainsborough, un de ses intimes, sut exprimer si bien dans un portrait célèbre. Dans la monographie de Gainsborough par G. M. Brock-Arnold (London, Sampson Low, Partson et Co, 1901) notre tableau est mentionné page 71. Il fut acquis des héritiers de Garrick, dans l'île de Wight, par Sedelmeyer, qui le vendit à M. Cheramy. Une assez médiocre réplique existe au Musée Shakespeare à Strafford on Avon.

26. GAINSBOROUGH (Thomas), 1727-1788

CAMPEMENT DE BOHÉMIENS

Toile. Esquisse. — H.: 0m 42; L.: 0m 58.

Esquisse légèrement tracée, offrant, au point de vue de la facture par petites touches, les caractères de l'art de Gainsborough; mais sa main est moins reconnaissable dans les figures.

27. GAINSBOROUGH (Thomas)

PETIT PAYSAGE AVEC DES CAVALIERS

Panneau. — H.: 0m 28; L.: 0m 355.

Peinture blonde et fluide, comme en offrent seulement les petits paysages du maître. Les deux cavaliers sur leurs chevaux blancs sont tout baignés d'air. Au fond, des montagnes bleuâtres; dans le ciel, des nuages d'une belle construction, annonçant Constable.

28. ROMNEY (George), 1734-1802

PORTRAIT DE LADY HAMILTON

Toile. — Médaillon. H.: 0m 445; L.: 0m 355.

Vue en buste, de face, elle incline dans une pose à la Greuze, sur son épaule gauche où retombent gracieusement des boucles de cheveux, son joli visage rose que surmonte une haute chevelure ondulée. Une draperie blanche, largement échancrée, couvre sa poitrine. Fond vert olive.

Pendant du n° 312 de la National Gallery, qui, toutefois, est peint d'une pâte bien plus épaisse.

Exécuté après le voyage d'Italie et probablement à la même date que le tableau de la National Gallery, c'est-à-dire vers 1786.

29. RAEBURN (sir Henry), 1756–1823

PORTRAIT DE FEMME

Toile. — H.: 0m 72; L.: 0m 59.

Peint en camaïeu, sur un fond gris brunâtre. Le visage, aux formes pleines, et légèrement rosé, est encadré d'épais cheveux bouclés. Le tout traité de la façon la plus unie.

30. HOPPNER (John), 1759–1810

PORTRAIT D'UNE DAME COIFFÉE D'UNE TOQUE A PLUMES

Toile. — Médaillon. H.: 0m 455; L.: 0m 38.

Émergeant d'une robe rapïdement esquissée, de ton olive, au-dessus de laquelle deux traits blancs en zig-zag indiquent la collerette, la tête, encadrée d'épais cheveux brun foncé, est coiffée d'une toque noire à plumes blanches. Fond rouge.

31. LAWRENCE (sir Thomas), 1769–1830

PORTRAIT DE FEMME

Toile. — H.: 0m 74; L.: 0m 61.

De face, mais la tête tournée presque de profil à gauche, l'œil droit restant cependant visible. Le visage seul est achevé; le reste est à peine esquissé, avec la virtuosité de ce peintre prestigieux. Quelques coups de pinceau dessinent la toque, d'un ton glauque, ornée de plumes blanches, de laquelle s'échappent les boucles de la chevelure. Quelques taches de jaune, de rouge et de bleu indiquent les bijoux sur le front. La robe, d'un ton jaunâtre, qui laisse à nu le haut de la poitrine et les bras, est seulement esquissée. Au bras droit et au corsage, de grosses pierres rouges. Le fond est formé de légères touches jaunes et bleues. Le bleu domine autour de la tête, rejoignant le vert foncé de la toque; en bas, répondant au ton de la robe, c'est le jaune. Date sans doute de la dernière période de l'artiste.

32. MORLAND (George), 1763–1804

FAMILLE DE BOHÉMIENS DANS UNE FORÊT

Toile. — H.: 0m 29; L.: 0m 365.

Un des tableaux du peintre dans lesquels se manifeste de façon caractéristique, surtout dans les costumes, la facture anguleuse qui est lui est particulière, avec des colorations fleuries et cependant discrètes. Date probablement de la première moitié de la décade 1790–1800. Des toiles similaires se trouvent dans la collection de sir W. Gilbey.

33. TURNER (Joseph-M.-W.), 1775–1851

LE PONT

Aquarelle sur papier. — H.: 0m 24; L.: 0m 35.

Un long pont de bois supporté par de hauts pilotis traverse un fleuve aux eaux basses, sur la rive duquel s'abreuvent des bestiaux; en arrière, un panorama de montagnes. On ne voit que très peu de l'autre rive située du côté du spectateur. La tonalité générale, bleu et orange, est très délicate.

Date des derniers temps de l'artiste, et ressemble au „Pont de la Moselle à Coblentz" de la National Gallery, daté de 1842. Provient de la collection de Ruskin.

34. TURNER (Joseph-M.-W.)

LA MAISON DE L'ARTISTE A TWICKENHAM

Panneau. — H.: 0m 18; L.: 0m 205.

A la porte du vestibule de la maison, d'un ton blanc jaunâtre, Turner, le col de la chemise ouvert, serre la main d'un cavalier. Les personnages, notamment la femme du premier plan, vêtue de blanc et de rouge, sont modelés d'une pâte épaisse. Cette particularité, le genre d'éclairage au moyen de petits points blancs, également dans l'architecture, montre nettement l'influence de Constable.

35. CONSTABLE (John), 1776–1837 (1)

MAISON A BERGHOLT

Panneau. — H.: 0m21; L.: 0m 25.

A gauche, une maison entre de hauts arbres; à droite, un groupe d'autres arbres plus élevés. Ciel mouvementé.

Date des débuts de l'artiste. Signé au revers. Il nous semble douteux que ce soit là, comme le pense M. Cheramy, la maison natale de l'artiste: à la Tate Gallery de Londres figure, sous le n° 1235, une vue, donnée par miss Isabel Constable, de cette maison natale: c'est une grande construction à deux étages en briques rouges, qui n'a aucun rapport avec celle de notre tableau.

36. CONSTABLE (John)

LITTLE HAMPSTON

Carton. — H.: 0m 11; L.: 0m 17.

Le titre, difficilement lisible, de cette œuvre, se trouve au revers, écrit de la main de l'artiste.

Une rue descendant vers un village. A l'entrée de celui-ci, une carriole à deux roues, où sont assis deux hommes. Au premier plan, à droite, un sentier monte vers une forêt. Chemins et toits sont d'une teinte gris brun qui fait songer à Corot.

1. Nous donnons les tableaux de Constable par ordre chronologique, sans toutefois nous porter garant de la sûreté absolue de notre classement.

On a l'impression d'une douce journée d'été. A gauche, une maison d'un blanc éblouissant. La forêt, à l'arrière-plan, est d'un gris bleuâtre. Le ciel est gris.

37. CONSTABLE (John)

MAISONS A EAST BERGHOLT

Toile. — H.: 0m 22; L.: 0m 28.

Une rue de village avec trois ou quatre maisons, que domine une tour massive, Ciel sans nuages, extraordinairement lisse, contrastant avec la vigueur de facture des maisons et des arbres, qui leur donne, malgré leur tonalité discrète, une vie intense. Une esquisse semblable se trouve à la Diploma Gallery.

38. CONSTABLE (John)

St MARY CHURCH

Toile. — H.: 0m 22; L.: 0m 28.

Mêmes tonalités, mais plus grises, que les deux esquisses précédentes. Au premier plan, un champ de blé, vaguement indiqué, sans aucun détail. Les maisons et la tour de l'église sont d'une chaude tonalité vert grisâtre. A droite, deux taches claires, qui sont deux hommes. Ciel bleu, avec des nuages blancs.

39. CONSTABLE (John)

SOUS-BOIS

Carton. — H.: 0m 265; L.: 0m 22.

Coin de forêt, où se détache à droite, sur une éminence, un grand arbre.

40. CONSTABLE (John)

LE LAC DE WINDERMEERE, WESTMORELAND

Toile. — H.: 0m 32; L.: 0m 57.

Une large vallée; au premier plan, la rive d'un lac où s'abreuvent quelques vaches. Plus à droite, sur le lac, un canot avec un rameur en veste rouge et un jeune garçon. Au bas de la montagne, baigné d'ombres verdâtres, un moulin à toit rouge Au sommet de cette montagne boisée, un château ou une église avec des tours, et à gauche, sur une éminence voisine, le village, dont les maisons émergent de la verdure. Le fond du tableau est formé par la large montagne, sous un bel éclairage, le sommet presque bleuâtre sous le vif éclat du soleil, les pentes offrant comme une succession de vagues d'un vert foncé et léger descendant jusqu'à la vallée, qui là, sous les rayons du soleil, forme une tache très claire. Le lac et le ciel sont à peu près d'un même ton bleu jaunâtre qu'encadre, dans une harmonie très douce, le vert de la végétation. Jamais Constable ne s'est montré plus romantique que dans ce tableau. Un admirateur aurait pu, comme Ruskin le fit au dos de l'aquarelle de Turner, demander où se trouve cette vallée de la paix. Constable peut l'avoir vue et même l'avoir peinte d'après nature. Quoi qu'il en soit, c'est un hymne plein de calme poésie. Le peintre, ici, s'apparente

étroitement avec ses plus illustres prédécesseurs et contemporains anglais: on pense à Wilson, à Gainsborough, et l'on croit voir magiquement ressuscités les vieux maîtres hollandais.

Nous n'osons assigner à ce tableau une date certaine. En tout cas, il appartient aux années de jeunesse du peintre, à 1807 ou 1808.

41. CONSTABLE (John)

LA TOUR DE FRECTON, PRÈS IPSWICH

Toile. — H.: 0^m 25; L.: 0^m 535.

10 000

Au premier plan, des champs d'un brun rougeâtre taché de vert, où travaille à droite un paysan en culottes noires et veste gris clair que la lumière rend blanche par endroits. Au delà monte une verte prairie que termine une large bande d'un vert jaunâtre clair. Sur un sol plus grisâtre, des maisons, dont les toits répètent le ton brun rouge des champs. Les arbres sont d'un vert foncé; le ciel, d'un bleu grisâtre avec des nuages blancs et gris sombre.

Si le tableau précédent montre en Constable l'Anglais traditionnel, révèle son sens de la poésie pour elle-même, cette toile-ci est un spécimen, entre beaucoup d'autres, de sa nouvelle compréhension de la nature, qui s'attache davantage au côté psychologique, tire la poésie de la beauté des choses, la fait surgir des sillons ouverts de la terre, contrairement à l'ancienne conception, qui jetait sur celle-ci un voile délicat. L'appellation de „peintre de la campagne cultivée" donnée par les Anglais à Constable est basée sur cette seconde manière et rend naïvement l'impression de ses tableaux, où visiblement le sujet essentiel est la terre revêtue de la parure que lui fait le travail des hommes.

Date de 1815 environ.

42. CONSTABLE (John)

COUCHER DE SOLEIL

2712

Panneau. — H.: 0^m 13; L.: 0^m 21.

Petite marine. Ciel très élevé, agrémenté de nuages clairs. Sur la mer sombre et moirée, des barques immobiles. A droite, la terre.

Date probablement des années après 1820.

43. CONSTABLE (John)

L'ÉGLISE DE STOKE

Toile. — H.: 0^m 18; L.: 0^m 245.

1500

L'église est éclairée vivement; un arc-en-ciel se détache sur la nue. La partie droite du ciel est couverte de nuages blancs; celle de gauche est bleue. La forêt est de tonalité blonde.

Cette toile est certainement antérieure au tableau plus grand, de même sujet, que renferme la collection (n° 69 ci-après). L'église de Stoke est près de Neyland, dans le comté de Suffolk.

44. CONSTABLE (John)

LES DOCKS DE LA TAMISE

Panneau. — H.: 0m 16; L.: 0m 18.

Signé au revers, de la main de Constable.

Le fleuve est d'un vert grisâtre. A gauche, les docks, de tonalités grises, blanches et brunes; au fond, la cathédrale Saint-Paul. Sur la Tamise, de petites barques, indiquées, à la manière de Canaletto, par des points blancs. On pourrait voir dans ce tableau une sorte d'intermédiaire entre l'art de Canaletto et celui de Whistler, lequel admira fort les Vénitiens et dut certaines de ses qualités à Constable. Le ton du fleuve est dans les bleus grisâtres souvent employés par Whistler.

45. CONSTABLE (John)

INCENDIE A LONDRES, VU DE HAMPSTEAD

Panneau. — H.: 0m 22; L.: 0m 25.

Ciel très élevé, d'un bleu foncé, éclairé à gauche par la lumière spectrale de la lune, embrasé de rouge à droite. Sur terre, un fourmillement d'hommes qui regardent l'incendie.

Daté au revers: „22 octobre 1820". En cette année, Constable se fixa à Hampstead.

Acquis à la vente d'Isabel Constable, le 17 juin 1892 (n° 223 du catalogue).

46. CONSTABLE (John)

LA CHARRETTE DE FOIN

Panneau. — H.: 0m 12; L.: 0m 18.

Authentiqué par une note de la main de Constable collée au revers du tableau. Petite esquisse du célèbre tableau de la National Gallery exposé en 1821 à la National Gallery sous le titre de „Landscape Noon", et en 1824 à Paris, au Louvre. On reconnaît la ferme (Walley Farm), la charrette, les chevaux aux harnachements rouges; mais l'étendue de la plaine, à droite, fait défaut.

Peinture extraordinairement nerveuse, où les effets colorés sont obtenus, à la façon habituelle de Constable, par le maniement du pinceau et du couteau à palette en pleine pâte. Au premier plan, un amas de brillants tons noirs, blancs et rouges; les maisons sont de couleur rougeâtre, les arbres vert foncé; le ciel est brossé de touches grasses blanches et bleues.

Date probablement de 1820.

47. CONSTABLE (John)

LA CHARRETTE DE FOIN

Toile. — H.: 0m 885; L.: 1m 20.

Pendant du tableau de la National Gallery, et certainement postérieur à celui-ci. Le paysan est le même, mais vu d'un autre côté. Les faucheurs chargeant le fourrage, qui, dans le tableau de Londres, ne s'aperçoivent que dans le lointain, sont ici tout

proches. Le chariot qui traverse le gué, au lieu d'être vide, penche ici sous le poids du fourrage, traîné par trois chevaux attelés à la file, au lieu de deux attelés côte à côte, et fait face au spectateur. C'est ici l'endroit que, dans la toile de la National Gallery, on aperçoit derrière la ferme. Le tableau de Londres est de moitié plus grand. La facture est toute différente, ressemble davantage à celle de la grande esquisse du South Kensington Museum, mais est plus vigoureuse. La tonalité argentée du tableau principal fait ici défaut. Cette fois, c'est l'heure brûlante de midi; hommes et bêtes semblent embrasés par la chaleur. Le rouge du bonnet du charretier se répète sur la crinière et la croupe du premier cheval, et de nouveau dans les touches brunes qui figurent le toit au-dessus du chariot. Dans le groupe des faneurs qui travaillent à l'ombre de l'autre charrette, c'est un blanc lumineux qui domine.

48. CONSTABLE (John)

L'ÉCLUSE

Carton. — H.: 0m 12; L.: 0m 17.

Esquisse colorée dans le genre de la „Charrette de foin" (n° précédent). C'est visiblement la première idée de l'„Écluse" de la Diploma Gallery, exposée en 1824 à la Royal Academy. Constable, dans une lettre à son ami Fisher, en avril 1822, parle d'un changement qu'il entreprend à son tableau et indique ce changement dans un croquis à la plume. De cette lettre, qui se trouve aussi dans la collection de M. Cheramy, on peut conclure que notre esquisse est de la même année.

49. CONSTABLE (John)

GROUPE DE FEMMES ET DE SOLDATS, ILE DE WIGHT

Panneau. — H.: 0m 14; L.: 0m 22.

Sur une colline à droite, au premier plan, un groupe compact de soldats et de femmes endimanchées. Le bariolage des uniformes et des toilettes se détache vivement sur le paysage brumeux, aux tons gris bleuâtre.

50. CONSTABLE (John)

FERME AU BORD DU STOUR

Toile. — H.: 0m 25; L.: 0m 335.

Esquisse de tonalité blonde, datant certainement des années 1820–1825. Le bâtiment principal de la ferme, qui remplit la plus grande partie du tableau, une construction carrée en forme de tour, est peint, sur la face tournée vers le spectateur, de tons havane avec de petites taches noires. Sur la palissade au-devant sont étendus des habits, dans des tonalités franches bleu clair, jaune clair, rose, largement posées. Les toits des maisons plus basses sont du même ton que le premier bâtiment; les murailles, d'une froide coloration bleu d'eau. Des arbres entourent la ferme. A droite, une échappée sur le Stour, où voguent des bateaux à voiles.

51. CONSTABLE (John)

HAMPSTEAD HEATH

Toile. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 29.

Daté par cette inscription autographe de Constable: „Sunset over Harrow. From Hampstead Heath. Saturday August 9. 1823. Stormy evening after a fine day. It rained all the next day."

Sans aucun détail, simplement par la coulée des colorations sombres, dont le rythme leur confère une vigueur symbolique, Constable arrive ici à donner nettement l'impression de l'atmosphère particulière. C'est une des plus belles esquisses du maître précurseur des impressionnistes.

52. CONSTABLE (John)

UNE CÔTE AVEC UN BATEAU DE PÊCHE

Toile. — H.: 0^m 245; L.: 0^m 29.

Le ciel, qui occupe plus de la moitié du tableau, est balayé de grandes touches rondes de gris et de blanc mélangés de la façon la plus délicate: il semble que ce gris et ce blanc soient composés de points microscopiques seulement accolés les uns aux autres. On peut dire à bon droit de ce ciel majestueux ce que Constable écrivait de sa conception du ciel: „I have often been advised to consider mysky at a white sheet thrown behind the objects. Certainly, if the sky is obtrusive, as mine is, it is bad, but if it is evaded, as mine are not, it is worse; it must and always shall with me make an effective part of the composition." Il est difficile d'être plus modeste. Constable reconnaissait qu'aucune partie du paysage n'exige autant que le ciel d'être traitée de façon conventionnelle, tout en restant dans la vérité, parce que rien ne s'oppose autant aux caprices du pinceau que le changement extraordinairement rapide des phénomènes atmosphériques.

Le peintre aura sans cesse à choisir entre ces deux modes d'exécution: „obtrusive" ou „evaded", et ne s'approchera de son modèle qu'en ne s'en tenant pas au charme évanescent de l'atmosphère toujours changeante, mais en cherchant à rendre les rapports du ciel avec le paysage, c'est-à dire le ciel considéré comme „source of light is nature", comme agent des colorations sur terre. C'est ainsi que fait Constable. Sa prédilection toute particulière pour l'étude des nuages, qu'il avait dans le sang, l'a parfois conduit à une matérialisation des formes qui semble „obtrusive". Il était alors contraint d'accentuer d'autant plus la vigueur de facture des choses terrestres, afin qu'elles ne parussent pas écrasées par le ciel. Notre petit tableau est un des plus brillants spécimens de cet art de manifester aussi intensément ces rapports du ciel et du paysage: ce ciel n'appartient qu'à cette mer, à ce bateau, à ces personnages. La tonalité blanc grisâtre est la base de toutes ces choses, paraît intimement unie à chacune d'elles. La diversité de la facture marque seule la différence des éléments. La ressemblance avec Manet est surprenante.

Ce tableau est exécuté dans la manière de l'esquisse n° 782–1888 du South Kensington Museum, inférieure en beauté: „On the Beach", datée de Brighton, 10 juin 1824, et doit, par conséquent, remonter à la même époque. Il se trouvait autrefois dans la collection d'Isabel Constable.

Il est reproduit dans J. Meier-Graefe, *Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei*, t. III.

53. CONSTABLE (John)

MISS CONSTABLE DANS LE JARDIN DE SA MAISON, A HAMPSTEAD

Panneau. — H.: 0m 285; L.: 0m 22.

Miss Constable est en robe blanche et tient un parasol ouvert, abaissé vers le sol. Le feuillage qui encadre cette figure lumineuse est indiqué seulement en quelques touches rapides. Çà et là, quelques taches rouges et blanches.

Date de 1825 environ. Au revers du tableau, une étiquette avec cette inscription: „Miss Constable in her Garden. Painted by John Constable", signée „Ella Constable". Constable perdit sa femme à la fin de l'année 1828, après douze années d'une union extrêmement heureuse.

54. CONSTABLE (John)

LA MÉTAIRIE

Toile. — H.: 0m 41; L.: 0m 56.

Variante du tableau de la National Gallery de Londres, daté de 1826 (n° 1274), duquel elle se rapproche davantage, comme ordonnance, que de l'esquisse n° 1823 appartenant au même musée. Toutefois, dans le n° 1274, la jeune fille est assise près d'un tronc d'arbre, tandis que, dans notre toile, la composition est moins celle d'un tableau de genre et est plus naturelle. La partie de droite, avec la ferme, est ici plus rapprochée. La vache qu'on voit au bord de la mare, dans les deux peintures de la National Gallery, manque ici. Notre tableau, enfin, est d'une tonalité générale plus sombre. Le groupe d'arbres à gauche est d'un brun foncé qui va jusqu'au noir des Vénitiens. Le ciel est peu mouvementé. Ici, comme bien souvent, Constable a placé le blanc par touches épaisses, tandis que dans les tons gris on distingue les soies fines du pinceau.

Notre tableau a sur les deux autres l'avantage d'une spontanéité plus grande; c'est probablement la première idée de la composition; la matière n'est pas encore brillante, mais est lumineuse. Le pinceau donne l'essor aux masses, les contrastes sont plus rudes et plus vigoureux. Les surfaces ne sont pas encore reliées les unes aux autres avec la virtuosité que Constable montrera plus tard, mais leur facture offre, par contre, la largeur de celle des grands impressionnistes.

55. CONSTABLE (John)

LE PRINTEMPS

Carton. — H.: 0m 31; L.: 0m 46.

Une étendue plate, limitée à gauche par un bouquet de grands arbres derrière lequel se cache à demi le toit d'une maison, à droite par un moulin. Au milieu, un laboureur derrière une charrue d'un rouge sang tirée par deux chevaux. Ciel lourd et orageux, dont la partie la plus claire, à gauche, est traitée au couteau. Le sol également est peint de couleurs épaisses tout à fait sombres, avec des noirs brillants.

La première idée de cette composition se trouve dans une esquisse du South Kensington Museum, n° 144–1888 (0,17×0,35), de 1814. Notre tableau est bien postérieur.

M. P.-M. Turner dans le *Burlington Magazine* de 1906–1907, page 342, considère comme faux le paysage de même sujet, „Le Moulin", qui est au Louvre. Nous croyons que c'est avec justice.

56. CONSTABLE (John)

MALVERN HALL, WARWICKSHIRE

Toile. — H.: 0m 53; L.: 0m 77.

Un château précédé d'un jardin et encadré d'un parc. La large façade est peinte d'un mélange difficilement déterminable de gris et de lilas rosé. Les contours du toit et des cheminées sont dessinés par de vives touches blanches; le toit lui-même est d'un vert bleuâtre clair. La grande place au-devant du château est d'un vert rompu lumineux. Un groupe d'arbres très élevés, peint d'une touche extrêmement nerveuse, ferme le tableau de façon très agréable, à gauche. Au delà, le vert sombre et opaque du parc, qui fait paraître d'autant plus légers et délicats la place garnie de parterres et le feuillage argenté du grand arbre sous les branches duquel on voit luire la porte blanche du jardin.

57. CONSTABLE (John)

MRS. CONSTABLE ET MRS. FISHER DANS LE PARC DU PALAIS ÉPISCOPAL DE SALISBURY

Panneau. — H: 0m 75; L.: 0m 63.

Les deux femmes sont au bord de l'étang du parc, celle qui est en avant vêtue d'une robe bleue avec un tablier noir, l'autre dans une toilette gris rosâtre pâle qui se détache joliment sur le chemin rougeâtre au bout duquel elle se tient. Elle porte à la main un objet qu'on ne peut pas bien distinguer, de couleur rouge. Des branches touffues de grands arbres tombent au-dessus des deux femmes qu'elles ombragent. A droite jaillissent toutes sortes de feuillages qui colorent en vert la surface de l'étang. Le ciel est d'un blanc bleuâtre; le fond est extrêmement simple.

Un des rares tableaux de Constable offrant des figures vêtues à la mode des villes. Mrs. Fisher était la femme de son meilleur ami, Archdeacon Fisher, qui joue un grand rôle dans sa correspondance et mourut en 1832. Il avait uni en son temps le jeune couple Constable.

Doit dater des années 1825–1830.

58. CONSTABLE (John)

LA MAISON DE L'ARTISTE A HAMPSTEAD

Panneau. — H.: 0m 24; L.: 0m 30.

Une maison à un seul étage, en briques rouge foncé, que flanquent à droite et à gauche deux autres maisons. Ces trois constructions s'élèvent au fond d'un petit square. Deux petits sentiers sont tracés symétriquement dans le gazon et conduisent à la porte toute simple qui s'ouvre au milieu de la façade de la maison. Ce tableau

est d'une exécution excessivement précise qui révèle un but plutôt pratique qu'artistique. Constable entra dans cette maison (Well Walk, Hampstead) en 1827 et y mourut fin mars 1837.

Date probablement de 1827.

59. CONSTABLE (John)

HAMPSTEAD HEATH VU DU CÔTÉ DE LONDRES (ILLUSTRATION POUR „GRAY'S ELEGY")

Panneau. — H.: 0m 31; L.: 0m 48.

Une plaine accidentée animée de figures multicolores d'hommes et d'animaux, mise en scène favorite de Constable, peinte sans cesse par lui à partir de son installation à Hampstead en 1820. Deux tableaux de la National Gallery, n° 1275 et 1813, traitent le même sujet; de même, au South Kensington Museum, entre autres peintures, le n° 122–1888, et surtout le n° 35, qui semble la meilleure variante de ce thème; au Louvre, le n° 1809, le seul tableau vraiment authentique de Constable que possède ce musée. L'exemplaire de la collection Cheramy est surtout remarquable par son ciel, où les nuages, d'un dessin si magnifique, semblent comme créés pour le paysage légèrement mouvementé. On aperçoit à l'horizon la cathédrale Saint-Paul de Londres.

La ressemblance de facture avec l'esquisse n° 36 du South Kensington Museum, datée de 1827, nous fait penser que notre tableau fut exécuté la même année.

Précédents possesseurs: L. Constable et I. Constable. Acquis à la vente d'Isabel Constable, 17 juin 1892 (n° 262 du catalogue). A figuré en 1878 à l'„Exhibition of the Works of old Masters", à la Royal Academy de Londres.

60. CONSTABLE (John)

HAMPSTEAD HEATH

Panneau. — H.: 0m 22; L.: 0m 295.

Appartient au groupe des tableaux mentionnés dans la notice précédente, et ressemble à l'esquisse n° 122–1888 du South Kensington Museum.

A droite, une colline élevée de ton rouge, parsemée de verdure. En haut, près de la déclivité du terrain, le bâtiment qu'on voit dans beaucoup d'esquisses de Constable. En bas, à gauche, le petit étang encore plus connu, avec des personnages. Grand ciel bleu et blanc.

Anciennes collections du capitaine Constable et de son fils Eustache.

61. CONSTABLE (John)

UN ARBRE

Aquarelle. — H.: 0m 37; L.: 0m 285.

Dans une prairie d'un vert clair, un arbre près du tronc duquel paissent des chevaux et des vaches. Ciel d'un bleu très léger, où les nuages sont formés par les réserves du papier.

Plus remarquable que l'aquarelle du British Museum, cette peinture à l'eau ressemble au „Grand Arbre" à l'aquarelle du South Kensington Museum.

Anciennes collections du capitaine Constable et de son fils Eustache.

62. CONSTABLE (John)

UN CHEMIN MONTANT

Carton. — H.: 0m 175; L.: 0m 25.

Esquisse de tonalité blonde, provenant de la collection de miss Isabel Constable.

63. CONSTABLE (John)

FÊTE COMMÉMORATIVE DE WATERLOO, A EAST BERGHOLT

Panneau. — H.: 0m 21; L.: 0m 32.

Sur une place encadrée d'arbres verdoyants une foule innombrable se presse autour d'une potence à laquelle est suspendue une effigie de Napoléon et où flotte un grand drapeau blanc et jaune.

Esquisse mouvementée, plus proche de l'art de notre vingtième siècle que de celui de son époque. De cet épisode si curieux l'artiste n'a rendu que le côté animé; le mouvement de cette foule blanc et noir, où l'on ne saurait reconnaître un seul visage, le rythme des arbres, des drapeaux, des nuages magnifiques, semblent être le seul véritable sujet du tableau. C'est en 1824 que Constable vit ce spectacle.

64. CONSTABLE (John)

SOUS-BOIS

Carton. — H.: 0m 17; L.: 0m 11.

Étude d'arbres légèrement peinte. Au revers, une inscription illisible, de la main de Constable, avec la date 1829.

65. CONSTABLE (John)

ARBRE A LA LISIÈRE D'UNE FORÊT

Carton. — H.: 0m 17; L.: 0m 11.

Pendant du précédent. Au revers, une inscription illisible, de la main de Constable, avec la date 1829.

Ces deux esquisses sont peut-être des études pour le tableau du South Kensington Museum: „Trees near Hampstead Church".

66. CONSTABLE (John)

INAUGURATION DU PONT DE WATERLOO A LONDRES

Toile. — H.: 0m 165; L.: 0m 245.

La Tamise, avec, au fond, le grand pont. Au premier plan, des soldats vêtus de rouge, avec un drapeau, débarquent. Toile baignée d'une tonalité bleue, où des colorations surtout noires, blanches et rouges, posées par touches épaisses, produisent comme à l'habitude, de violents contrastes. A rapprocher de notre n° 47, la „Charrette de foin" (esquisse), du n° 49, l'„Écluse", etc. Étude préliminaire pour la belle esquisse plus grande du South Kensington Museum (n° 322–1888). Le

tableau définitif bien connu, aujourd'hui dans la collection de sir Charles Tennant, excitait encore en 1832, à la Royal Academy, les plus violentes critiques à cause de son „impressionnisme" extrêmement hardi. Il était exécuté en majeure partie au couteau. Notre esquisse laisse soupçonner cette véhémence de facture. Ce tableau fut inspiré à Constable par l'inauguration du pont de Waterloo, à Londres, en 1817. Depuis cette date il ne cessa de travailler au tableau qu'il en voulait faire et qui ne fut achevé que peu de temps avant son exposition en 1832 à la Royal Academy. Outre l'esquisse peinte à l'huile du South Kensington Museum, que Holmes, dans son livre *Constable and Influence on Landscape Painting* (Westminster, Constable et Co., 1902) place en 1824, ce musée possède encore une esquisse au crayon de cette scène (n° 290). La Diploma Gallery renferme une autre esquisse à l'huile, sans doute antérieure à celle de 1824.

67. CONSTABLE (John)

L'ÉGLISE DE STOKE

Toile. — H.: 0^m 345; L.: 0^m 44.

Un des plus merveilleux spécimens de l'habileté de Constable à manier le couteau à palette. Tout ce qui forme l'essence du tableau est exécuté de cette façon, surtout l'église et les nuages, dont la formation rappelle notre „Printemps". Il semble que l'église surgisse de la masse des nuages comme une condensation dans les airs de cet élément sauvage. L'exécution se rapproche de celle d'un bas-relief et est merveilleusement appropriée aux détails architectoniques de la vieille cathédrale. Ici, comme dans tous les cas semblables, Constable se sert d'un blanc légèrement nuancé de la couleur propre des objets: par exemple de jaune brunâtre dans la forêt, de jaune moins foncé dans l'église, dont le ton concorde avec les colorations les plus claires de la forêt, enfin de bleu dans le ciel. Le groupe d'arbres à droite est du brun le plus savoureux, et vert sur les bords. Dans les ombres les plus foncées sont posées quelques touches rouges. La terre semble imbibée du brun des arbres.

Il est difficile de s'imaginer comment un même sujet peut inspirer aussi différemment un artiste. On trouve les mêmes divergences dans les tableaux inspirés par le thème du „Printemps", par Hampstead Heath, etc. Visiblement il y a entre ces différentes interprétations plusieurs années d'intervalle. Notre tableau date de la dernière période de l'artiste.

68. CONSTABLE (John)

HADLEIGH CASTLE

Carton. — H.: 0^m 22; L.: 0^m 24.

Les ruines d'un château au bord de la mer: une tour crevassée, et, à côté, des débris de murailles. La mer est d'un bleu foncé et s'éclaircit au loin jusqu'à une coloration blanche qui forme un vif contraste avec le bleu profond du ciel. Peint d'une pâte épaisse, en partie étalée au couteau.

Ce tableau célébre, „Hadleigh Castle", fut le morceau de réception de Constable à la Royal Academy en 1829 et revient souvent dans sa correspondance (cf. la monographie de Leslie: *Life and letters of John Constable*). Déjà

dans le tableau „Osmington près Weymouth", exposé en 1819 à la British Gallery, se trouve un motif semblable. Voir aussi la reproduction de la page 127 dans l'ouvrage de Holmes précité. Notre esquisse doit dater de la dernière période de l'artiste.

69. BONINGTON (Richard-Parkes), 1801–1828

LE PALAIS DES DOGES A VENISE

Toile. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 32.

Petit tableau simple et propret, de la première époque de l'artiste, sous l'influence de Guardi. Architectures jaunâtres; ciel d'un bleu dur.

70. BONINGTON (Richard-Parkes)

LA PLACE SAINT-MARC A VENISE

Toile. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 32.

Pendant du précédent. Parent des célèbres Guardi de la National Gallery de Londres, par exemple du n° 210, et encore davantage de la „Place Saint-Marc" qui se trouvait dans la collection de la princesse Mathilde (vendue en 1904, n° 62 du catalogue; dimensions: 0,46 × 0,76) et qui, reproduisant la place exactement sous le même angle, dut probablement servir de modèle à Bonington. Mais il manque à l'œuvre de celui-ci la tonalité dorée du chef-d'œuvre de Guardi. L'artiste anglais a simplifié la composition de ce dernier et donné à ses personnages — qui dans le tableau italien offrent le costume et tout l'esprit du dix-huitième siècle — les habillements de son temps. La technique impressionniste, qui dessine les personnages par des touches colorées, est encore maladroite. Le débutant se trahit encore dans le bleu dur du ciel, qui fait vivement regretter l'atmosphère de Guardi.

71. BONINGTON (Richard-Parkes)

NOTRE-DAME DE PARIS

Toile. — H.: 0^m 24; L.: 0^m 34.

Tableau tout lumineux et du plus grand charme. Les ombres vigoureuses du premier plan, dans le groupe bariolé des chevaux et des personnages, sont toutes transparentes. Au fond, Notre-Dame, dans une brume gris bleuâtre. Le quai de la rive droite est baigné de la lumière du soleil. On sent ici l'influence de Turner.

Ce tableau est digne des Bonington de la Wallace Collection et du Louvre.

72. LANDSEER (sir Edwin-Henry), 1802–1873

MÈRE ET ENFANT

Toile. — H.: 0^m 50; L.: 0^m 44.

Inachevé. Seule, peinte de façon très simple, la tête de profil, aux cheveux brillants, de la mère, est terminée.

CATALOGUE DES TABLEAUX DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

73. CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon), 1699–1779

PORTRAIT DU POÈTE SEDAINE EN OUVRIER

Toile. — H.: 0^m 365; L.: 0^m 455.

En buste, la tête tournée de trois quarts à gauche et à demi dans l'ombre d'un grand chapeau noir de feutre mou, il regarde le spectateur d'un air éveillé. La main droite, à moitié cachée par le cadre, tient devant la poitrine un marteau. Le fond gris, la veste de velours gris argenté, la chemise d'un blanc jaunâtre, la carnation brun clair, enfin le noir différemment nuancé du chapeau et du manteau, concourent à produire cette fine harmonie propre à Chardin, le plus grand peintre du dix-huitième siècle dans l'art des valeurs. Les couleurs conservent partout une délicieuse transparence; les ombres, distribuées de façon piquante, soutiennent et renforcent la délicate tonalité générale; la lumière qui tombe d'en haut, vive sans brutalité, rythme doucement et gaiement ces accords et fait ressortir dans toute sa grâce énergique ce spirituel et ravissant visage.

Donné par Chardin à la sœur de Sedaine, ce portrait passa dans la collection Didier (député sous le Second Empire). Acquis à la vente Didier par Alexandre Dumas fils; celui-ci en fit don plus tard à M. Cheramy.

74. DAVID (Jacques-Louis), 1748–1825

ÉRASISTRATE DÉCOUVRE LA CAUSE DE LA MALADIE D'ANTIOCHUS

Toile. — H.: 0^m 41; L.: 0^m 515.

Esquisse pour le prix de Rome; le tableau définitif est à Paris, à l'École des Beaux-Arts.

Après avoir fait son apprentissage dans l'atelier de Vien, le jeune David avait été admis en 1766 comme élève de l'Académie Royale, où le concours pour le prix de Rome formait la consécration des études. Quatre ans après, en 1770, il se présente pour la première fois à ce concours, mais est refusé. En 1771, il obtient le second prix avec le „Combat de Mars et Vénus", aujourd'hui au Louvre. L'année suivante, il est encore classé à un rang inférieur; sa toile „Diane et Apollon perçant de flèches les enfants de Niobé" est refusée, et le jeune homme, désespéré, tente de se suicider. En 1773 il n'est pas plus heureux avec la „Mort de Sénèque"; mais, enfin, en 1774 sa „Stratonice" obtient le prix, à l'approbation générale.

Il n'y a rien de classique dans le tableau; c'est une peinture qui plutôt rappelle Fragonard et un Rubens accommodé au style rococo, qu'elle n'annonce le peintre des „Horaces".

75. DAVID (Jacques-Louis)

PORTRAIT DE LA MARQUISE DE PASTORET

Toile. — H.: 1m 28; L.: 0m 95.

Ce portrait fut peint en 1792.

Emprisonnée sous la Terreur, Madame de Pastoret, devenue libre, rompit toutes relations avec David auquel elle reprochait la mort de son amie Madame Chalgrin, et elle lui réclama ce portrait. Le peintre le lui refusa, et après sa mort (29 décembre 1825) on retrouva la toile roulée dans son atelier. Elle fut rachetée par la famille Pastoret, et à la vente de Mme de Plessis-Bellière (fille du marquis) en 1897, c'est-à-dire cent cinq ans après l'exécution du tableau, celui-ci fut acquis par M. Cheramy. Cette peinture, traitée en esquisse, a, comme tous les ouvrages de David qui n'ont pas été trop poussés — tels le „Bara" du Musée d'Avignon, la „Madame Chalgrin" et aussi la „Madame Récamier", — cette spontanéité de touche, cette blondeur lumineuse de la coloration qui fait songer à Manet, cette maîtrise à tout exprimer dès les premiers frottis, qui font bénir les circonstances auxquelles est due cette rapidité d'exécution.

76. DAVID (Jacques-Louis)

PORTRAIT DE RABAUT-SAINT-ÉTIENNE, MEMBRE DE L'ASSEMBLÉE CONSTITUANTE

Toile. — H.: 0m 54; L.: 0m 41.

Tête de profil sur fond brun, avec une perruque grise. Le haut col de l'habit est seulement indiqué.

77. DAVID (Jacques-Louis)

PORTRAIT DU MARÉCHAL MACDONALD

Toile. — H.: 0m 475; L.: 0m 40.

Étude de tête sur fond blanc. Col rouge, cravate noire.

78. DAVID (Jacques-Louis)

PORTRAIT DE MADAME MOREL DE TANGRY, NÉE VAN THIEGHEM

Toile. — H.: 0m 60; L.: 0m 50.

Buste. Parmi les portraits que David peignit durant les dernières années de sa vie, pendant son exil à Bruxelles, le plus intéressant par son réalisme impitoyable, sa vigoureuse et large facture, est la peinture entrée au Louvre il y a quelques années

(n° 200 A), qui représente Madame Morel de Tangry avec ses deux filles, trois personnes fort laides. Suivant une version reprise encore dernièrement par M. Ch. Saunier (*David*, dans la collection des *Grands Artistes* éditée à Paris, chez Laurens), ce tableau ne serait pas du maître lui-même, mais aurait été exécuté seulement sous sa direction. Quel qu'en soit l'auteur, celui-ci, dans ce morceau, fut un grand peintre. La vieille dame que représente le portrait de la collection Cheramy est Madame Morel de Tangry et lœuvre est certainement de la main de David. En fait, la facture en semble peut-être moins hardie que celle du tableau du Louvre; mais c'est une peinture d'un beau rythme et d'une finesse de coloration pleine de goût: les plumes de héron grises, les rubans bleus du chapeau, forment, avec la carnation de tonalité froide et la robe gris jaunâtre, un accord délicat et toutefois plein de verve.

79. PRUD'HON (Pierre-Paul), 1785–1823

TRIOMPHE DE BONAPARTE

Panneau. — H.: 0m 875; L.: 1m 16.

Cette composition, connue déjà par le beau dessin du Musée Condé à Chantilly, semble inspirée de l'esprit de ces cortèges et de ces fêtes de la Révolution que David organisait, de ces sentiments à la Plutarque qui dictaient l'attitude des hommes de cette génération; mais elle est imprégnée de cette expression plus douce, plus aimable, plus grecque que romaine, qui constitue la manière de Prud'hon. Poussin plus délicat, qui, plus encore que le rythme des groupes plastiques, aimait la profusion des tons colorés et le jeu des ombres, il nous offre ici non pas l'élan entraînant de son „Cortège de Flore", mais une mélodie mollement enveloppée, non pas la légande grandiose, mais une idylle rêveuse. Debout sur le char de triomphe doré, entre la Victoire et le Génie de la Paix, en vêtements rouges, les mains posées sur le rebord du char, montrant de profil son visage maigre aux yeux perdus dans le lointain, Bonaparte ici n'est pas le condottiere qui ébranlera la terre, mais plutôt le Petit Caporal de la légende, le héros adolescent du peuple, qui songe presque craintivement, et comme dans un rêve, à la grandeur colossale de ses exploits. On pense au jeune David vainqueur des Philistins et que les filles du pays accueillaient avec des hymnes de victoire. Tout un cortège de femmes aux formes élancées, aux vêtements flottants blancs, verts et rouges, environne le char, incarnant des Génies et des Muses qui célèbrent moins la victoire que la paix. Les magnifiques chevaux, qui semblent descendus de l'église Saint-Marc, s'avancent tranquillement; de petits Amours ailés les précèdent en dansant, et déjà se dessine la silhouette d'un arc de triomphe dressé pour le Consul.

Une douce lumière baigne toute cette scène, tombant en plein sur les Amours dansants, colorant d'un chaud éclat les coursiers, éveillant des colorations joyeuses dans les vêtements flottants, se posant légèrement sur les montagnes d'un vert bleuâtre et les nuages argentés. Doucement, régulièrement, se succèdent les figures pressées en trois groupes, formant un ensemble simple et harmonieux qui n'a encore rien de l'enthousiasme frénétique et héroïque avec lequel d'autres ont célébré le nom de Napoléon.

80. PRUD'HON (Pierre-Paul)

LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME

Toile. — H.: 0m 345; L.: 0m 445.

Belle étude pour le tableau du Musée du Louvre, dans une pâte mince, les demi-tons dans la coloration des dessous, avec l'indication des contours.

81. PRUD'HON (Pierre-Paul)

ENTREVUE DE NAPOLÉON Ier ET DE L'EMPEREUR FRANÇOIS APRÈS LA BATAILLE D'AUSTERLITZ

Toile. — H.: 0m 24; L.: 0m 29.

Ce petit tableau répète, dans une facture plus large, le sujet de la toile du Louvre. Seulement, dans celle-ci, le groupe des personnages principaux est de grandeur naturelle et on a la vue du bivouac. Ici s'aperçoit sous des arbres une nombreuse réunion de militaires; à droite, le groupe des deux empereurs, qui n'est qu'un motif parmi les autres. Au milieu et sur le devant, de petits feux de bivouac.

82. PRUD'HON (Pierre-Paul)

PORTRAIT DE MADAME COPIA

Panneau. — H.: 0m 24; L.: 0m 165.

Rappelle un peu par l'arrangement le „Portrait de l'impératrice Joséphine" du Louvre. Dans un parc aux sombres profondeurs, Madame Copia est assise sur un banc, les jambes croisées, vêtue d'une robe Empire avec une écharpe jaune.

Provient de la collection Rochefort.

83. PRUD'HON (Pierre-Paul)

LA MUSIQUE

Dessin sur papier bleuâtre, à la pierre noire rehaussée de blanc. — H.: 0m 60; L.: 0m 31.

Femme nue debout, les bras tenant une lyre à la hauteur de la poitrine, le visage levé vers le ciel. Dessin de la plus grande beauté.

84. PRUD'HON (Pierre-Paul)

ÉTUDE DE NU (MLLE CONSTANCE MAYER)

Dessin sur papier bleuâtre, à la pierre noire rehaussée de blanc. — H.: 0m 60; L.: 0m 31.

Femme nue debout, les bras croisés sur la poitrine, la tête souriante légèrement penchée.

85. GROS (Antoine-Jean, baron), 1771–1835

PORTRAIT DE MADEMOISELLE MÉZERAY

Toile. — H.: 0^m 975; L.: 0^m 785.

Avec sa belle carnation aux tons jaune brunâtre, aux fines nuances grises et bleuâtres qui en modèlent les formes potelées; avec son calme dessin classique, son ordonnance, son sens des grandes masses lumineuses, cette œuvre montre bien l'influence combinée de David et de Rubens qui caractérise l'art de Gros. La façon dont s'accordent ensemble le dossier rougeâtre du canapé, les coussins de peluche jaune et le fond gris a quelque chose de la facture sèche de David, et en même temps montre une propension à une touche plus fluide, à une chaleur plus grande. Le beau dessin des plis de la robe de soie révèle l'élève de David.

86. INGRES (Jean-Auguste-Dominique), 1780–1867

PORTRAIT DU SCULPTEUR LEMOYNE

Toile. — H.: 0^m 545; L.: 0^m 34.

En buste. La tête, d'un ton jaunâtre lumineux, encadrée de cheveux et de favoris noirs, avec les yeux brillants profondément enfoncés dans les orbites et le cou maigre sortant du col ouvert, offre, dans son aspect romantique un peu sauvage, le type de l'époque de la Révolution. Habit brun avec gilet gris clair. Fond gris.

Ancienne collection Gigoux.

87. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

PAYSANNE DE PALERME

Toile. — H.: 0^m 32; L.: 0^m 20.

Sur le fond gris verdâtre la femme se détache en pied, vêtue d'un costume aux couleurs bigarrées. Le corsage blanc est garni de larges parements rouges; sur les bras à demi nus retombent de courtes manches de couleur sombre, d'une coupe particulière. La jupe, du même ton, est recouverte d'un tablier blanc dentelé tombant seulement jusqu'aux genoux. La paysanne tient dans les mains un fuseau et une quenouille.

Ingres, ici, ressemble, à s'y méprendre, à Corot, non seulement à cause du sujet, mais encore par l'observation libre et sûre, la façon d'accorder des valeurs de tonalités un peu froides.

88. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

ÉTUDE POUR LES PIEDS DE L'ILIADE („APOTHÉOSE D'HOMÈRE")

Panneau. — H.: 0^m 175; L.: 0^m 22.

Étude de deux pieds féminins nus et croisés l'un sur l'autre sous une draperie rouge. Signé à gauche: „Ingres". Morceau admirable.

89. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

LES TROIS GRANDS TRAGIQUES GRECS (ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE)

Panneau. — H.: 0^m 37; L.: 0^m 44.

Signé en bas, à gauche: „J. Ingres".

Variante en petit d'un fragment de l'„Apothéose d'Homère" du Musée du Louvre. Ce tableau fut peint pour Théophile Gautier, qui, en remerciement, adressa au peintre le sonnet suivant, transcrit au dos de la peinture:

Du plafond où, les pieds sur le blanc escabeau,
Trône Homère au milieu de l'immortelle foule
Dont le chœur dans l'azur s'étage et se déroule,
Pour m'en faire présent tu coupas un lambeau.

Merci, maître invaincu, prêtre fervent du Beau,
Qui de la forme pure as conservé le moule,
Et, seul resté debout dans ce siècle qui croule,
De l'antique idéal tiens toujours le flambeau.

Tes nobles fils Eschyle, Euripide et Sophocle,
Descendus de ton ciel pour rayonner chez moi,
Déposent leurs lauriers et leurs vers sur un socle;

Et mon humble logis, devenu, grâce à toi,
Riche comme un palais et sacré comme un temple,
Pour ces hôtes divins est à peine assez ample.

90. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

TÊTE D'ESCHYLE

Panneau. — H.: 0^m 24; L.: 0^m 16.

Réplique de la tête d'Eschyle dans l'„Apothéose d'Homère". Provient de la collection Paravey.

91. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

ŒDIPE ET LE SPHINX

Toile. — H.: 1^m 05; L.: 0^m 84.

Signé au milieu, sur une pierre: „Ingres, 1864".

Variante de l'„Œdipe" du Musée du Louvre, peint à Rome en 1808. La composition est en sens inverse et offre quelques différences de détail et diverses simplifications. Peint sur la commande de M. Pereire.

92. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

L'AGE D'OR

Dessin en forme de demi-cercle, sur papier calque. — H.: 0^m 455; L.: 0^m 605.

Signé en bas à droite: „Ingres à son ami Stüzler".

Ce dessin est la première esquisse d'une composition monumentale que Ingres projeta, mais malheureusement n'exécuta pas. En 1839 il avait reçu du duc de Luynes la commande de deux grandes décorations murales pour la galerie du château de Dampierre: l'une devait représenter l'Age d'or, l'autre l'Age de fer. P. Momméja, dans sa monographie de Ingres (coll. des *Grands Artistes*, Paris, Laurens) raconte (pages 104–107) ce qui suit: „Immédiatement il se mit au travail, se livrant à des études infinies qui sont parmi les plus belles de son œuvre; mais, obligé de peindre sur place, à Dampierre même, sans négliger ses autres tableaux, il retomba bientôt dans les lenteurs et les incertitudes qui avaient si longtemps retardé le „Martyre de saint Symphorien". Avec les années qui s'écoulaient, l'enthousiasme se refroidissait; le noble duc et l'orgueilleux maître étaient peu faits pour vivre en bonne intelligence sous le même toit. Ingres se crut, bien à tort, dédaigné, et, aussi intraitable avec l'aristocratique Mécène qu'avec le commun des mortels, il rompait brusquement le traité qui le liait (1850), laissant l'œuvre inachevée et chargeant ainsi sa mémoire du seul manquement au devoir et à la parole donnée qu'on puisse lui reprocher. Il ne subsiste de ce travail gigantesque qu'une esquisse au château de Dampierre, une infinité de dessins au Musée de Montauban, et un petit tableau exécuté au moyen de ces dessins en 1862 („L'Age d'or"), reflet très modifié de ce qu'aurait dû être l'œuvre définitive. Quant à l'„Age de fer", il resta complètement à l'état de projet."

La scène, un paysage idyllique à la Poussin, est une vallée entourée de bosquets et limitée au loin par des rochers et la mer. Au milieu est un autel sur lequel les offrandes sont accumulées; au-devant, un enfant joue de la flûte et une ronde de femmes se déroule tout autour. Toute la scène est peuplée d'une quantité innombrable de figures d'où se détachent, au premier plan, quelques groupes admirablement composés. Tout à fait à gauche, c'est Hera, probablement, qui fonde le mariage, puis un homme enlaçant d'un bras son épouse et tenant sur son autre bras leur enfant, puis des figures couchées, et d'autres buvant au ruisseau qu'on voit à droite. „Ce sont des paresseux qui se gobergent et boivent, dans un doux *far niente*, le lait et le miel des ruisseaux", avait expliqué Ingres. Au fond, la figure colossale qui domine le tout est devenue, dans la petite peinture de 1862, un Jupiter, semble-t-il; le paysage a acquis plus de calme et de profondeur, et l'uniformité des nus, presque exclusifs ici en vue de l'étude des mouvements, a fait place à une heureuse variété due au jeu divers des draperies.

93. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

ÉTUDE DE NU POUR LE „BAIN TURC"

Dessin. — H.: 0^m 19; L.: 0^m 24.

Signé: „Ingres à M. Théophile Gautier 1861".

94. INGRES (Jean-Auguste-Dominique)

DESSIN POUR „VIRGILE LISANT L'ÉNÉIDE"

H.: 0m 40; L.: 0m 36.

Conforme au fragment conservé au Musée de Bruxelles, exécuté à Rome en 1812.

95. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

1791–1824

OFFICIER DE CHASSEURS DE LA GARDE CHARGEANT

Toile. — H.: 0m 415; L.: 0m 345.

Une des nombreuses études pour le tableau du Musée du Louvre (peint en 1812). Elle est d'une qualité exceptionnelle. Cf. Ch. Clément, *Géricault*, n° 44 du catalogue.

Provient de la collection Coutant-Hauguet.

96. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

OFFICIER DE CHASSEURS DE LA GARDE CHARGEANT

Toile. — H.: 0m 155; L.: 0m 13.

Peut-être le n° 46 du catalogue de Ch. Clément, ouvr. cité.

97. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

MAMELUCK

Toile sur verre. — H.: 0m 30; L.: 0m 22.

Peint entre 1812 et 1816. Ancienne Galerie d'Orléans.

N° 58 du catalogue de Ch. Clément: „Il est vu à mi-corps; la tête, de face, se détache sur un ciel gris. La toile est collée sur une plaque de verre qui porte: „Mameluck peint par Géricault", avec le monogramme qui distingue les tableaux appartenant à la Galerie d'Orléans. A M. Walferdin."

Provient en dernier lieu de la collection Philippon.

98. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

LE LANCIER ROUGE DE LA GARDE IMPÉRIALE

Carton. — H.: 0m 46; L.: 0m 35.

N° 62 du catalogue de Ch. Clément.

Acheté par Delacroix à la vente posthume de Géricault, puis par le prince Napoléon à la vente de Delacroix; passa ensuite dans les collections Laurent-Richard et Secrétan.

99. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

COURSE DE CHEVAUX LIBRES A ROME

Aquarelle. — H.: 0^m 185; L.: 0^m 28.

Une des scènes qui intéressèrent particulièrement Géricault pendant son séjour à Rome et qu'il s'est plu à reproduire, avec des variantes toujours nouvelles, dans quantité de compositions, d'études et de notations. La collection Cheramy possède une copie par Rosa Bonheur d'un de ces tableaux qui, toutefois, offre avec notre aquarelle des différences essentielles: là les entraîneurs avec les chevaux sont rangés, vus de profil, au-dessous de la tribune; au-devant est une place libre; au fond, fermant la scène à angle droit, est une seconde tribune.

100. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

ÉTUDE DE NU (ENTRAÎNEUR AUX COURSES DE CHEVAUX)

Toile. — H.: 0^m 275; L.: 0^m 21.

Étude en vue du tableau mentionné dans la notice précédente: notation du geste de l'entraîneur retenant un cheval cabré.

101. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

CHEVAL CABRÉ

Dessin à la plume. — H.: 0^m 285; L.: 0^m 40.

Fait partie de la série d'études pour le tableau mentionné plus haut.

102. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

CHEVAL SE DRESSANT EN L'AIR

Aquarelle. — H.: 0^m 125; L.: 0^m 15.

Appartient à la même série que les précédents.

103. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Dessin à la plume et à la sépia sur papier teinté. — H.: 0^m 41; L.: 0^m 54.

Ce dessin, quadrillé en vue du report sur la toile, répond moins au célèbre tableau du Louvre qu'à l'esquisse que possède, à Paris, M. Moreau-Nélaton. Le cadavre qui, à droite, glisse dans l'eau et le matelot à demi englouti, tout à fait à gauche, manquent ici comme là; le personnage assis, derrière le groupe dont le père est le centre, est identique, tandis qu'il se différencie de celui du tableau principal; dans le groupe suivant des trois personnages qui se dressent, celui qui est en arrière manque dans notre dessin; le jeune homme à demi couché qui les accompagne ici, à droite, a été transformé, dans l'esquisse peinte comme dans le tableau, en un groupe où, sur l'adolescent qui se dresse davantage, un autre est tombé. Comme dans l'esquisse, ici le mouvement des vagues se dessine plus calme sur la ligne d'horizon plus abaissée.

104. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

TÊTES DE DEUX SUPPLICIÉS

Toile. — H.: 0m 49; L.: 0m 59.

N° 105 du catalogue de Ch. Clément: „Les deux têtes, de grandeur naturelle sur la même toile, connues sous ce nom ont été peintes comme études pour le „Radeau de la Méduse" dans l'atelier de la rue des Martyrs. L'une d'homme, renversée, la bouche ouverte et tournée à droite, est celle d'un voleur mort à Bicêtre, que Géricault garda, dit-on, quinze jours sur son toit; l'autre est le portrait d'une petite bossue qui posait dans les ateliers. Géricault a mis la tête de l'homme dans la „Méduse", en la retournant. C'est celle du dernier personnage à gauche. Cette toile, achetée par M. Colin à la vente de Géricault, appartient maintenant à M. Eug. Giraud. M. Binder possède une belle copie de la tête d'homme, qui passe à tort pour un original." Cette dernière est aujourd'hui au Musée de Rouen.

105. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

LE CHIEN DE GÉRICAULT

Toile. — H.: 0m 21; L.: 0m 26.

N° 113 du catalogue de Ch. Clément: „C'est un boule-dogue blanc. Il est blessé à la patte et tourné vers la droite. Géricault possédait ce chien à l'époque où il travaillait à la „Méduse"."

Provient de la collection Binder.

106. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

PORTRAIT DU PEINTRE JAMAR

Toile. — H.: 0m 71; L.: 0m 68.

N° 120 du catalogue de Ch. Clément: „Cet ouvrage, largement traité, fut peint en quelques heures par Géricault à l'époque où il travaillait à la „Méduse"."

Jamar, ami et élève de Géricault, dont M. Cheramy possède une „Écurie" dans la manière de son maître, a posé, comme Delacroix également, pour un des jeunes gens du „Radeau de la Méduse". On retrouve dans ce portrait le caractère de ce tableau, avec son large modelé, si plastique. L'énergie, la plénitude, le rendu vivant des chairs, sont obtenus plutôt par un sobre et robuste modelé des volumes que par la caractérisation des détails ou le rapport des colorations. L'impression d'ensemble est sombre; les cheveux sont d'un blond vigoureux, le visage d'une chaude tonalité jaune brunâtre. Le jeune homme, à l'expression ouverte et de bonne humeur, aux traits pleins d'une robuste santé, à la bouche charnue et sensuelle, regarde au loin. Il est vêtu d'un habit noir aux reflets gris verdâtre bombé sur la large poitrine, avec une cravate noire; le col de la chemise est indiqué seulement, en peu de traits, par quelques touches grasses lumineuses.

107. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

LES BLESSÉS DE MISSOLONGHI

Toile. — H.: 0m 35; L.: 0m 44.

Oeuvre des dernières années du maître. Cf. Ch. Clément, n° 149 du catalogue.

A l'intérieur d'une grange ou d'une écurie au fond de laquelle une petite porte s'ouvre sur le dehors, on aperçoit, dans un éclairage blafard venant d'en haut et semblable à la lumière d'une cave, six blessés jetés au-devant de la haute muraille nue du fond. Celui qui est le plus en arrière, vêtu de bleu, est replié en boule sur lui-même; à côté, un autre, étendu tout de son long et enveloppé d'une draperie verte, étire ses maigres bras nus avec l'accent d'une douleur désespérée; puis vient un vieillard à barbe grise, assis, la tête dans ses mains, et vêtu de jaune. Tourné vers lui, un homme, le torse nu, vêtu seulement de culottes rouges, se tord sur le sol. Plus loin, appuyé à la muraille, les jambes largement écartées, un Grec au type caractéristique, un fez rouge sur la tête, un manteau vert relevé jusque sous le nez. Enfin, au premier plan, jetée en travers sur le sol, une femme agonisante, le buste nu dans l'ombre, les jambes enveloppées d'une draperie blanche que la lumière éclaire vivement. A la muraille sont appuyées deux lances; au premier plan, à un pilier noyé dans la pénombre, est suspendue une draperie bleue. Le tout est peint très légèrement; par endroits même on voit encore les traits de l'esquisse à la plume.

GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

Les deux portraits suivants appartiennent à une série de dix peintures que Géricault exécuta entre 1820 et 1824, après son retour d'Angleterre, à l'intention de son ami le Dr Georget, médecin en chef de la Salpêtrière. Celui-ci mourut peu de temps après Géricault; à sa vente, cinq de ces peintures furent acquises par un certain Dr Maréchal qui les emporta avec lui en Bretagne; les cinq autres devinrent la propriété du Dr Lachèze, de Paris. Parmi ces dernières se trouvaient les deux suivantes:

108. PORTRAIT D'UN FOU (MONOMANIE DU VOL)

Toile. — H.: 0m 60; L.: 0m 48.

N° 157 du catalogue de Ch. Clément: „Tête intelligente, avec une expression d'audace et de perversité."

Cheveux noirs, carnation d'un jaune rougeâtre lumineux, barbe blonde, col blanc, vêtement vert foncé.

109. PORTRAIT D'UNE FOLLE („L'HYÈNE DE LA SALPÊTRIÈRE", MONOMANIE DE L'ENVIE)

Toile. — H.: 0m 72; L.: 0m 58.

N° 159 du catalogue de Ch. Clément.

Sous le bonnet grisâtre bordé de blanc, une tête ridée et méchante de vieille femme à cheveux gris. La chair a des tons de cire presque verdâtres. Un ruban rouge autour du cou est la seule note gaie du tableau; il sert de transition à la tonalité vert grisâtre du manteau qui couvre les épaules.

110. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

ÉTUDE DE LION

Toile. — H.: 0m 45; L.: 0m 37.

Avant-corps d'un lion couché, la tête dressée, vue presque de profil. Probablement la même que le n° 69 du catalogue de Ch. Clément.

111. GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)

DESCENTE DE CROIX

Dessin à l'encre de Chine et au crayon noir, avec rehauts de blanc, sur carton.

H.: 0m 525; L.: 0m 22.

Provient de la collection Coutant-Hauguet.

112. BARYE (Antoine-Louis), 1795–1875

PANTHÈRE NOIRE

Aquarelle. — H.: 0m 15; L.: 0m 23.

Signé en bas, à droite: „Barye". Provient de la collection Burty.

113. BARYE (Antoine-Louis)

TIGRE DÉVORANT UN HOMME NU

Aquarelle. — H.: 0m 12; L.: 0m 24.

114. BARYE (Antoine-Louis)

TIGRE DORMANT DANS UNE VALLÉE ROCHEUSE

Aquarelle. — H.: 0m 20; L.: 0m 27.

115. COROT (Jean-Baptiste-Camille), 1796–1875

COPIE D'APRÈS JOSEPH VERNET

Toile. — H.: 0m 30; L.: 0m 39.

Date des débuts de l'artiste, Paris, avant 1825.

116. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

CARRIOLE DE PAYSANS DANS LA CAMPAGNE ROMAINE

Toile. — H.: 0m 25; L.: 0m 30.

Signé en bas, à gauche: „Corot".

Une carriole à deux roues traînée par des bœufs et vue par derrière, de telle sorte que les animaux ne se voient qu'en perspective fuyante et qu'on n'aperçoit du conducteur que les épaules et le chapeau pointu. Dans la voiture sont deux filles:

l'une, toute vêtue de rouge, tournée vers le spectateur; l'autre, à cheveux noirs, les épaules nues, avec chemise blanche et robe rouge, tournée en sens inverse. Fond de ciel bleu verdâtre et de terrain jaune brun. Ombres brun doré et noires; contours très accentués.

117. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

LA TERRASSE DU PALAIS DORIA A GÊNES

Toile. — H.: 0m 25; L.: 0m 37.

Peint en juin 1834. N° 300 du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton. Tons grisâtres lumineux, parmi lesquels la tache la plus claire est la tour ensoleillée qui se dresse à gauche au-dessus des murailles. Au second plan, appuyés à la balustrade, deux moines en robes brun foncé. Le premier plan de la terrasse est envahi en biais par l'ombre. Au fond, dans la brume, la ville, au-dessus de laquelle s'étend un vaste ciel bleu grisâtre.

Vente Corot (acheté par Stevens 2500 francs); collection Perreau; vente Brandon (acquis 1500 francs par Lévesque).

Exposition centennale de 1889; — Exposition du centenaire de Corot, 1895.

118. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

LE TEMPLE DE JUPITER STATOR A ROME

Panneau. — H.: 0m 24; L.: 0m 25.

Petite esquisse dans des tons froids d'un rouge brique violacé avec des lumières blanc jaunâtre, sous un ciel d'un bleu chaud.

Du premier voyage en Italie, vers 1827.

Vente Corot.

119. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

LE LAC D'ALBANO

Panneau. — H.: 0m 24; L.: 0m 40.

Au-dessus du lac s'arrondit la pente des montagnes, de tons vert grisâtre, au sommet desquelles se détache sur le ciel, en silhouette dentelée, un ensemble de constructions rouges.

La lumière tombe de droite sur la verte prairie du premier plan.

Vente Corot.

120. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSAGE MONTAGNEUX AUX ENVIRONS DE GÊNES

Toile. — H.: 0m 25; L.: 0m 40.

N° 302 du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton.

Toute la composition est baignée d'une brume bleuâtre. Au premier plan, des vignes; à gauche, un cloître blanc avec des galeries supportées par des colonnes; plus loin, au fond, formant une note délicate, une villa indiquée par une touche rose brique.

A droite, la vue sur la vallée avec une route tortueuse et des maisons; au fond, des montagnes.

Peint en juin 1834.

Vente Corot.

121. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

ÉTUDE DE TERRAIN DANS LA CAMPAGNE ROMAINE

Toile. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 44.

Fraîche impression de matin. Le terrain du premier plan est brun foncé; au milieu, le bleu lumineux d'un reflet du ciel dans un ruisseau. Ciel d'une tonalité froide, avec des nuages.

122. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

ÉTUDE DE TERRAIN DANS LA CAMPAGNE ROMAINE

Toile. — H.: 0^m 29; L.: 0^m 44.

Très parent du précédent. Une plaine avec de petites carrières de pierres et des mares qui reflètent, en tons rouge doré atténués, la lumière de l'aube. La lumière vient d'en arrière, à gauche. Çà et là des ombres noirâtres; lointains bleu violacé.

123. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

„LA PETITE PIE"

Toile. — H.: 0^m 41; L.: 0^m 265.

Signé en bas à gauche: „Corot".

Petite fille en corsage rouge, courte robe noire, bottines, chapeau noir orné d'une plume blanche; dans la main, un bâton. Fond de paysage vert grisâtre avec un arbre dénudé sous lequel paissent deux vaches sommairement indiquées.

Suivant Robaut et Moreau-Nélaton (n° 1389 de leur catalogue) peint en 1866–67.

124. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSAN ET ENFANT ASSIS

Toile. — H.: 0^m 29; L.: 0^m 17.

Signé à gauche, en bas: „Corot".

Le vieux, vêtu d'un manteau brun, avec des parements bleu clair à sa veste, est coiffé d'un chapeau gris et tient des deux mains un long bâton. L'enfant est en habit gris bleuâtre et chapeau noir. Fond gris; terrain gris violacé.

Suivant Robaut et Moreau-Nélaton (n° 1040 de leur catalogue), ce tableau aurait été peint dans l'atelier de l'artiste, à Paris, entre 1850 et 1858.

125. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

GENZANO

Toile. — H.: 0^m 355; L.: 0^m 555.

Signé en bas, à droite: „C. Corot, 1843".

N° 457bis du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton.

Sur un chemin sablonneux un petit pâtre, en culotte et chemise blanche, est agenouillé près d'une chèvre de couleur brun foncé. A droite, des buissons d'un vert d'émeraude; au fond, à gauche, une paysanne en corsage blanc et fichu rouge couvrant la tête.

Exposition centennale de 1889.

126. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSAGE ITALIEN

Toile. — H.: 0^m 25; L.: 0^m 40.

Une carrière avec, à droite, un chemin montant; au fond, une forêt sombre; au second plan, une paysanne portant sur la tête une corbeille.

127. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSAGE ITALIEN AVEC DES RUINES

Toile. — H.: 0^m 26; L.: 0^m 385.

Vente Corot.

128. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

LE QUAI DES ESCLAVONS A VENISE

Toile. — H.: 0^m 265; L.: 0^m 385.

N° 318 du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton.

Au fond, à droite, la Bibliothèque, précédée des deux colonnes de la Piazzetta. A gauche, la vue sur la Dogana et San Giorgio Maggiore.

Peint dans l'été de 1834.

Vente Corot (acheté 2100 francs par Achille Arosa); vente Arosa, 1891 (acheté 7500 francs par Bernheim jeune et fils).

Exposition du centenaire de Corot en 1895.

129. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

NAPOLITAINE

Toile. — H.: 0^m 30; L.: 0^m 37.

N° 1037 du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton.

Cette belle étude est surtout remarquable par l'art avec lequel le peintre a su éviter, grâce à une subtile observation des valeurs, l'effet criard du costume bariolé. La jeune fille est assise de gauche à droite, le bras gauche appuyé sur une amphore, les

mains jointes et reposant sur les genoux, la tête tournée de trois quarts vers le spectateur. Ses cheveux noirs sont recouverts du voile blanc des femmes de Naples. Le teint mat jaunâtre, avec des ombres violacées autour des yeux, des narines et de la bouche, est merveilleusement soutenu par les colorations environnantes. Un manteau rouge entoure les reins, la robe est d'un bleu foncé intense recouverte d'un tablier d'un ton jaune pur rayé de dessins blancs et rouges; le corsage blanc laisse passer des manches d'un brun violacé.

130. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSANNE ITALIENNE

Toile. — H.: 0^m 30; L.: 0^m 165.

Debout, les mains simplement croisées au-devant du corps, elle porte sur ses cheveux noirs un long fichu blanc avec un ruban rose, un ruban rouge autour du cou, un corsage bleu clair à manches rouges, avec chemisette blanche, une jupe rouge cinabre, transparaissant rose sous une garniture de guipure. Fond bleu grisâtre: sol brunâtre.

131. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSANNE DEBOUT, AVEC UN PANIER AU BRAS

Toile. — H.: 0_m 28; L.: 0^m 15.

Elle est vêtue d'un manteau bleu foncé à capuchon ramené sur la tête par-dessus un voile blanc, d'une chemisette rose, et d'une robe gris verdâtre éteint.

Vente Corot.

132. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

SAINT SÉBASTIEN

Toile. — H.: 0^m 52; L.: 0^m 34.

N° 1035 du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton, qui donne comme date d'exécution 1850–1855.

Cette étude, extraordinairement vigoureuse et spirituelle, montre chez Corot une hardiesse et un modernisme tout à fait rares. Les rapports infiniment délicats des pâles taches lumineuses formées par le bleu argenté du ciel, le gris des troncs d'arbres, le ton clair et froid des chairs, montrent l'artiste précurseur immédiat de Manet. Un morceau d'une particulière beauté est la poitrine avec ses reflets bleuâtres froids, peinte par touches pleines d'accent et par hachures, à la façon des ébauches de Delacroix.

Cette toile est l'esquisse du tableau de la collection de Strada (n° 1034 du catalogue Robaut et Moreau-Nélaton). Delacroix appelait le „Saint Sébastien" de Corot le plus religieux des tableaux de sainteté.

Vente Corot. Exposition du centenaire de Corot en 1895.

133. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

HOMME EN ARMURE

Toile. — H.: 1m 00; L.: 0m 64.

Signé en bas, à gauche: „A mon élève et ami Lavieille", et à droite: „1868. C. Corot".

N° 1510 du catalogue Robaut et Moreau- Nélaton.

134. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

Dessin au crayon. — H.: 0m 32; L.: 0m 265.

A mi-corps, debout, un livre dans la main droite.

135. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

ORPHÉE

Dessin au fusain sur papier rougeâtre. — H.: 0m 465; L.: 0m 305.

Signé en bas, à gauche: „Corot".

Paysage peuplé de grands arbres, avec la figure d'Orphée. Peint en 1864. Étude pour le tableau du même nom. Reproduit dans Robaut et Moreau-Nélaton, tome I, avec texte page 224.

136. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

PAYSAGE AVEC DES NYMPHES

Dessin au fusain sur papier rougeâtre. — H.: 0m 465; L.: 0m 305.

Signé en bas, à la craie blanche: „Corot".

137. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

LA TOILETTE

Dessin au fusain sur papier jaunâtre. — H.: 0m 479; L.: 0m 21.

Étude pour le tableau du même nom de la collection Desfossés (1859). La pose de la figure dans ce tableau est restée à peu près la même. Reproduit dans Robaut et Moreau-Nélaton, t. I, page 197.

138. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

ÉTUDE DE NU

Dessin au fusain sur papier Ingres blanc. — H.: 0m 225 ; L.: 0m 185.

Jeune fille nue accroupie, les bras passés autour des genoux. En arrière, les contours vaguement indiqués d'un paysage.

139. COROT (Jean-Baptiste-Camille)

LA PLACE DEVANT LE PALAIS DES DOGES, A VENISE

Dessin à la mine de plomb. — H.: 0m 27; L.: 0m 42.

140. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)
1799–1863

JÉSUS DEVANT PILATE

Toile. — H.: 0^m 24; L.: 0^m 355.

Signé en bas, à gauche. Peint vers 1819.
Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix*, n° 22.
Provient de la collection Robaut.

141. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LA VIERGE DES MOISSONS

Papier. — H.: 0^m 085; L.: 0^m 055.

N° 28 du catalogue Robaut.

Une des variantes de la „Vierge" peinte pour l'église d'Orcemont (Seine-et-Oise). L'influence de Raphaël, spécialement de la „Belle Jardinière", y est visible.

142. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ÉTUDE D'ENFANT

Dessin à la mine de plomb. — H.: 0^m 43; L.: 0^m 27.

N° 29 du catalogue Robaut.
Vente posthume de Delacroix. Ancienne collection Robaut.

143. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

PORTRAIT DE EUGÈNE DELACROIX

Toile. — H.: 0^m 40; L.: 0^m 31.

N° 40 du catalogue Robaut: „En ce portrait, qui est le plus ancien des portraits peints de Eugène Delacroix, l'artiste s'est représenté en pied, vêtu d'un élégant costume dans le goût de Velasquez." Derrière la toile, sur le châssis, Delacroix avait écrit au crayon: „Raveswood", sans doute pour Ravenswood, le nom de l'amant de Lucie de Lammermoor. Delacroix avait donné ce portrait à Carrier, au moment où il venait de l'achever.

144. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE MASSACRE DE SCIO (Esquisse de la composition du Musée du Louvre)

Aquarelle. — H.: 0^m 33; L.: 0^m 29.

Signé en bas: „Eugène Delacroix".

Non mentionné par Robaut. On lit dans le *Journal* de Delacroix, à la date du 9 novembre 1823: „J'ai arrêté cette semaine une composition de Scio . . ." Il s'agit là probablement de notre esquisse. Il manque à celle-ci l'aspect nettement coordonné du tableau définitif; il ne s'agit que d'un premier groupement des masses principales et des colorations fondamentales. Il n'est demeuré véritablement, dans

la composition définitive, que le couple affaissé à gauche, et, à droite, le cavalier avec la femme liée à la queue de son cheval, et l'homme qui l'implore. L'effet général de la coloration est plus clair, ce qui tient sans doute au procédé employé.

145. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

DÉTAIL DU „MASSACRE DE SCIO"

(Groupe de la femme morte avec l'enfant, au côté droit du tableau)

Toile. — H.: 0^m 95; L.: 1^m 30.

N° 92 du catalogue Robaut. La mention qu'il donne: „Salon de 1824" est inexacte. L'erreur vient sans doute de la note du catalogue du Louvre, qui fait figurer une des esquisses au Salon de 1824 et donne le tableau définitif comme exposé au Salon de 1834. Delacroix peignit le tableau du Louvre l'année de l'exposition de Constable, c'est à dire en 1824, et notre groupe vers la fin de la décade 1830–1840, „pour se faire la main" avant de peindre l'„Entrée des Croisés à Constantinople". Notre groupe est plus clair et d'un accent plus enflammé, plus véhément, que celui du tableau principal, où il devait être subordonné davantage à l'harmonie de l'ensemble. Le haut du corps nu repose sur une draperie rouge brun. De l'épaule glisse le vêtement vert émeraude qui enveloppe le bras droit et que saisit le poing crispé. Ce vêtement ouvert laisse voir sur la poitrine la chemise d'un ton blanc jaunâtre; au bleu turquoise de la robe s'ajoutent le rouge cramoisi de la ceinture, le rouge de la doublure et le blanc du linge. La chair est peinte d'une pâte très mince et très fluide, qui par endroits laisse voir la toile. Merveilleux est le contraste de ce corps jaune brun aux tonalités cadavériques, aux lumières gris bleuâtre posées par hachures et aux demi-teintes dessinant les modelés, avec le corps rose de l'enfant aux cheveux blonds, et la coulée d'ocre doré formée sur son dos par la lumière.

Légué par testament à la National Gallery de Londres.

146. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

DÉTAIL DU „MASSACRE DE SCIO"

(Réplique du précédent, en dimensions plus petites)

Toile. — H.: 0^m 40; L.: 0^m 50.

N° 93 du catalogue Robaut.

Tonalité générale plus blême, plus assourdie, plus verdâtre, que celle du précédent. Exécution plus sommaire.

147. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ÉTUDE DE TÊTE DE VIEILLE FEMME POUR LE „MASSACRE DE SCIO"

Aquarelle. — H.: 0^m 17; L.: 0^m 14.

N° 94 du catalogue Robaut.

Ancienne collection Robaut.

148. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CHEVAL EFFRAYÉ PAR L'ORAGE

Aquarelle. — H.: 0^m 235; L.: 0^m 32.

N° 101 du catalogue Robaut.
Provient de la collection du baron de Schwiter.

149. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ODALISQUE

Toile. — H.: 0^m 37; L.: 0^m 445.

Signé en bas, à droite: „Eugène Delacroix".

N° 140 du catalogue Robaut, où le tableau est indiqué à tort comme non signé. Suivant lui, exécuté vers 1825.

Sur un lit à demi recouvert d'une étoffe violet rouge, l'odalisque est étendue nue, largement et lourdement étalée, la tête abandonnée en arrière sur les coussins. Au-devant d'elle, sur le sol, un narghilé. Derrière le rideau bleu tendu en arrière, s'aperçoit un parc où brillent des frondaisons d'un brun rougeâtre.

150. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

TÊTE DE BONAPARTE

Aquarelle. Médaillon. — 0^m 075 de diamètre.

N° 142 de Robaut.

151. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

L'EMPEREUR JUSTINIEN ÉCRIVANT SES „INSTITUTES"

Aquarelle. — H.: 0^m 22; L.: 0^m 16.

Esquisse de la grande décoration, exécutée en 1826, de la salle des séances du Conseil d'État, détruite en 1871 dans l'incendie du Palais.

N° 154 du catalogue Robaut: „De toutes les compositions que ce motif a inspirées à Delacroix, celle qui se rapproche le plus du tableau est l'aquarelle ayant appartenu à M. Albert de la Fizelière."

152. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

VARIANTE DU „JUSTINIEN"

Toile. — H.: 0^m 32; L.: 0^m 24.

N° 156 du catalogue Robaut: „Esquisse très colorée; la draperie du fond est jaune."

Ancienne collection Robaut.

153. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

VARIANTE DU „JUSTINIEN"

Toile. — H.: 0m 55; L.: 0m 46.

N° 157 du catalogue Robaut: „Esquisse; la draperie du fond est rouge." Justinien, en vêtement blanc serré à la taille par une ceinture d'or, les épaules recouvertes d'un manteau rouge, est assis sur un trône d'or et tourné vers un ange accroupi à gauche à ses pieds et écrivant. A droite, sur un haut pupitre recouvert d'une étoffe verte, un énorme in-folio ouvert, dans lequel un autre ange, descendant du ciel, indique un texte. Derrière le groupe, un rideau violet rouge coupe le fond lumineux que forme une grande salle dorée. Au premier plan, à droite, une colonne; des livres sont entassés sur les degrés.

Vendu 500 francs à la vente posthume de Corot. A appartenu en dernier lieu à M. Robaut.

154. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE DOGE MARINO FALIERI CONDAMNÉ A MORT

Papier. — H.: 0m 35; L.: 0m 27.

Esquisse de la peinture de 1826 (Salon de 1827) qui se trouve aujourd'hui dans la collection Wallace à Londres.

155. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

MORT DE SARDANAPALE

Toile. — H.: 0m 44; L.: 0m 52.

Ébauche du tableau de 1827, en possession du baron Vitta.

Cette œuvre n'est pas la même que l'esquisse mentionnée par Robaut sous le n° 168, et est à peine différente de la composition définitive.

Delacroix peignit encore plus tard (1844) une réplique du „Sardanapale", que Robaut indique, sous le n° 791, comme appartenant à M. Bellino, répétition de l'original, dans des dimensions plus grandes que le tableau de la collection Cheramy. Celui-ci est un bijou d'une rare magnificence, d'un éclat délicieux et de cet accent concentré qui parfois se perd dans l'exécution en plus grand format.

156. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

DÉTAIL DU „SARDANAPALE"

Toile. — H.: 1m 00; L.: 1m 40.

Non signalé par Robaut.

Ce fragment offre un morceau du manteau blanc et les pieds de Sardanapale, la figure de la femme à demi nue agenouillée devant lui, les bras et la tête posés sur les coussins, et, à droite, la tête et la poitrine de la femme étendue à terre. La coloration diffère totalement de celle du petit „Sardanapale" précédent, et peut-être ce tableau est-il non pas une étude préliminaire, mais une réplique postérieure. L'effet d'ensemble est très lumineux, et fait songer à certains Rubens roses.

157. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE COMTE PALATIANO

Toile. — H.: 0^m 41; L.: 0^m 33.

Peint en 1826 (Salon de 1827). N° 170 du catalogue Robaut.

Le comte, en costume de palikare, est debout, en pied, se détachant sur le fond sombre d'un groupe d'arbres dans l'ombre desquels on aperçoit deux petits personnages vaguement indiqués. Au-dessus des arbres s'étend un ciel gris traversé de nuages jaunâtres; le sol est d'un brun jaunâtre que traversent des ombres gris bleuâtre. Sur ces tons neutres s'enlèvent avec vigueur les colorations du costume, le turban bigarré, la veste rouge brodée d'or, le dolman vert également soutaché d'or, et, à la ceinture, les armes richement incrustées.

158. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

Toile. — H.: 0^m 25; L.: 0^m 35.

Signé en bas: „Eug. Delacroix".

N° 181 du catalogue Robaut.

Robe rouge; manteau de ton bleu de Prusse; tons vert olive sur le sol; au premier plan, un buisson au feuillage flétri, d'on jaune rougeâtre. Ciel bleu verdâtre.

159. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

Pastel. — H.: $0{,}135^m$; L.: 0^m 245.

Sans doute l'esquisse du tableau précédent.

Probablement le n° 1523 du catalogue Robaut.

160. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

(En collaboration avec POTERLET)

COMBAT DU GIAOUR ET DU PACHA

Panneau. — H.: 0^m 19; L.: 0^m 24.

Le peintre Poterlet avait exécuté, d'après le célèbre tableau exposé par Delacroix au Salon de 1827, un belle esquisse que possédait Théophile Gautier, „magnifique pochade, aussi chaude de ton que l'original", écrivait ce dernier (*Les Beaux-Arts en Europe*). Delacroix la retoucha et en fit ce petit bijou où la couleur scintille et luit comme dans une mosaïque.

Acheté, à la vente de Théophile Gautier, par Mlle Alice Ozy, qui fut l'amie de Chassériau, et donné par elle à Alexandre Dumas fils.

Vente Alexandre Dumas fils.

Voir le catalogue Robaut, n° 202.

161. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LA GRÈCE EXPIRANT SUR LES RUINES DE MISSOLONGHI

Toile. — H.: 0m 41; L.: 0m 28.

Peint en 1827. Esquisse du tableau du Musée de Bordeaux. Voir le catalogue Robaut, n° 206.

Dans un éclairage blafard, au-devant d'un ciel chargé de sombres nuages, parmi des pierres grisâtres et des ruines, se dresse une jeune Grecque personnifiant sa patrie abattue. Les tons blêmes des chairs, le bleu froid et le blanc des vêtements accentuent le sentiment d'oppression; l'unique tache rouge semble une tache de sang.

Ancienne collection Robaut.

162. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

MARGUERITE EN PRISON

Dessin. — H.: 0m 25; L.: 0m 15.

Signé à droite, en bas.
N° 228 du catalogue Robaut.
Ancienne collection Robaut.

163. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

FAUST AU SABBAT

Aquarelle. —Dimensions d'une toile de 4.

Belle esquisse, d'un caractère fantastique, de la „Nuit de Walpurgis". N° 269 du catalogue Robaut: „Delacroix a cherché là surtout le cadre de la scène, une disposition de montagnes en vue d'une composition définitive. Cette gorge rocheuse, avec ses monts abrupts, a beaucoup de l'aspect sauvage que l'on retrouve si fréquemment dans nos Cévennes et dans la Montagne Noire."

164. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

SELBITZ BLESSÉ

Dessin. — H.: 0m 25; L.: 0m 265.

Scène du 3e acte de *Goetz von Berlichingen*.
Voir n° 279 du catalogue Robaut.

165. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CROMWELL AU CHÂTEAU DE WINDSOR

Toile. — H.: 0m 36; L.: 0m 27.

Signé en bas. Peint en 1830 (Salon de 1831).

Voir n° 320 du catalogue Robaut (et „Additions et corrections", page 483): „On lit dans le livret du Salon de 1831, sous le n° 514: Cromwell dans le château de Windsor. Ayant retourné par hasard un portrait de Charles Ier, il tombe à cette vue dans une méditation profonde; il oublie qu'il a un témoin qui l'observe;

c'est un espion du parti royaliste qui a obtenu accès auprès de lui (Woodstock, de Walter Scott). — Appartenant à M. le duc de Fitz-James."

Cromwell, en noir, est assis dans un fauteuil rouge; le tapis de la table est d'un autre rouge; le personnage en arrière est vêtu de brocart d'or, dont le ton se répète, atténué, dans le rideau du fond.

166. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE ROI RODRIGUE

Toile (peinture à la détrempe). — H.: 1^m 92; L.: 0^m 95.

Peint en 1832.

N° 367 du catalogue Robaut.

Provient de la collection d'Alexandre Dumas fils.

Ce tableau fut peint à l'occasion d'une grande fête qu'Alexandre Dumas père donna le 15 mars 1832 et pour laquelle divers artistes de ses amis décorèrent son salon de panneaux improvisés. Ziegler, Alfred et Tony Johannot, Clément et Louis Bouanger, Jadin, Decamps, Grandville, Barye et Célestin Nanteuil avaient déjà terminé eur travail lorsque Delacroix arriva, le jour même de la fête: „Sans ôter sa petite redingote noire collée à son corps, sans relever ses manches ni ses manchettes, sans passer ni blouse ni vareuse, Delacroix commença par prendre son fusain. En trois ou quatre coups il eut esquissé le cheval, en cinq ou six le cavalier, en sept ou huit le paysage, morts, mourants et fuyards compris; puis, ce croquis terminé, inintelligible pour tout autre que lui, il prit brosses et pinceaux et commença de peindre. Alors, en un instant, et comme si l'on eût déchiré un voile, on vit sous sa main apparaître d'abord un cavalier tout sanglant, tout meurtri, tout blessé, traîné avec peine par son cheval, sanglant, meurtri et blessé comme lui, n'ayant plus assez de l'appui des étriers et se courbant sur sa longue lance; autour de lui, devant lui, derrière lui, des morts par monceaux; au bord de la rivière, des blessés essayant d'approcher leurs lèvres de l'eau, et laissant derrière eux une trace de sang; à l'horizon, tant que l'œil pouvait s'étendre, un champ de bataille acharné, terrible; — sur tout cela, se couchant dans un horizon épaissi par la vapeur du sang, un soleil pareil à un bouclier rougi à la forge; — puis, enfin, dans un ciel bleu, se fondant à mesure qu'il s'éloigne, dans un vert d'une teinte inappréciable, quelques nuages roses comme le duvet d'un ibis. Tout cela était merveilleux à voir: aussi un cercle s'était-il fait autour du maître, et chacun, sans jalousie, sans envie, avait quitté sa besogne pour venir battre des mains à cet autre Rubens qui improvisait tout à la fois la composition et l'exécution. En deux ou trois heures tout fut fini." (*Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. IX.)

Inspiré par le *Romancero* espagnol, chant I.

167. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

PAGANINI JOUANT DU VIOLON

Carton, peint à l'huile. — H.: 0^m 47; L.: 0^m 29.

Peint vers 1832.

N° 385 du catalogue Robaut: „Delacroix passe pour avoir peint ce sujet pour Ricourt, ancien directeur du journal *L'Artiste*. Du reste, dans les croquis de la

vente posthume du maître, il y avait plusieurs esquisses crayonnées de ce même personnage. Dans les notes données à M. Ph. Burty par M. Lassalle-Bordes, nous trouvons un autre témoignage de l'impression que Delacroix avait conservée de Paganini: „Il faudrait, me disait-il, que ce dont on a la vision, pût être rendu sans peine; il faut que la main acquière également une grande prestesse, et l'on n'y arrive que par de semblables études. Paganini n'a dû son étonnante exécution sur le violon qu'en s'exerçant chaque jour pendant une heure à ne faire que des gammes. C'est pour nous le même exercice."

A figuré à l'École des Beaux-Arts, à l'Exposition des Portraits du Siècle, avril-mai 1883.

A appartenu à Champfleury.

168. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CHEFS ARABES

Aquarelle. — H.: 0m 38; L.: 0m 30.

Peint en 1832, pendant le voyage de l'artiste au Maroc.

Feuille couverte de plusieurs esquisses de types arabes: têtes, figures à mi-corps, etc. Au milieu, un personnage en pied, debout, en costume blanc, la main gauche passée dans une écharpe rouge.

169. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

FEMMES ARABES PUISANT DE L'EAU

Dessin à la plume rehaussé d'aquarelle. — H.: 0m 29; L.: 0m 19.

N° 395 du catalogue Robaut.

Deux jeunes femmes à une fontaine. Groupe d'une beauté de lignes admirable, d'un style monumental et d'une grâce naïve parente de l'art grec. Seul avec Delacroix, Chassériau — à qui ce dessin fait songer de façon illusionnante — a atteint à cette grandeur.

170. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ARABES DU MAROC

Aquarelle. — H.: 0m 28; L.: 0m 21.

N° 412 du catalogue Robaut.

171. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ARABE ASSIS

Aquarelle. — H.: 0m 22; L.: 0m 17.

N° 414 du catalogue Robaut.

172. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ARABE COUCHÉ

Aquarelle. — H.: 0m 20; L.: 0m 30.

N° 417 du catalogue Robaut.

Très belle esquisse d'un Arabe couché, enveloppé dans son burnous blanc, avec lequel contrastent de façon extrêmement délicate les quelques taches multicolores de la couverture et du tapis posés sous lui.

173. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CROQUIS DU MAROC

Cadre renfermant trois esquisses à l'aquarelle.

Au milieu: JUIVE DEBOUT, EN MANTEAU BLANC.

H.: 0m 28; L.: 0m 18.

N° 419 du catalogue Robaut.

A gauche: MAROCAIN ASSIS, VU DE TROIS QUARTS.

H.: 0m 26; L.: 0m 18.

N° 425 du catalogue Robaut. Le personnage est vêtu d'une veste brun clair, de culottes blanches laissant les jambes nues et de souliers jaunes.

A droite: „MARCHAND DE FEZ, 26 fév. 34".

H.: 0m 26; L.: 0m 17.

D'après l'inscription au crayon que nous venons de transcrire, cette esquisse fut exécutée seulement après le retour de l'artiste du Maroc. Le personnage est debout, de face, en turban rouge, robe rose, veste et pantalon bleus, les pieds nus.

174. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

BABOUCHES

Toile. — H.: 0m 15; L.: 0m 19.

N° 424 du catalogue Robaut: „La couleur des babouches est jaune jonquille garni de rouge vermillon, avec un ornement de perles bleues."

A appartenu au peintre Ricard.

175. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CONVERSATION ARABE

Dessin à la plume. — H.: 0m 11; L.: 0m 24.

N° 435 du catalogue Robaut.

176. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ARABE COUCHÉ

Dessin. — H.: 0m 31; L.: 0m 20.

N° 473 du catalogue Robaut.

177. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CHASSEURS ARABES

Aquarelle. — H.: 0m 24; L.: 0m 215.

N° 484 du catalogue Robaut: „C'était une des aquarelles les plus importantes et les plus terminées de la vente posthume de Eug. Delacroix. L'attitude de la figure

principale est d'une hardiesse singulière et faite pour effarer les partisans de cet art, que l'illustre critique anglais John Ruskin appelle „l'art des poses et du beau mensonge".

La figure du premier plan est en vêtement jaune verdâtre à manches blanches, avec turban blanc; à côté, sur l'herbe, une ceinture rouge. Le personnage en arrière à demi caché par une butte de terre, est en manteau bleu et vêtement rouge. Ciel d'un bleu délavé, semé de nuages. Paysage aux tons jaunes, bleuâtres et vert foncé.

178. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

JUIF DROGMAN DU CONSULAT

Aquarelle. — H.: 0m 34; L.: 0m 26.

Signé en haut, à droite: „Eug. Delacroix 1833".

N° 490 du catalogue Robaut: „Par son importance et par le soin tout particulier que Delacroix y a apporté, on doit supposer que cette aquarelle a été exposée et que ce serait bien l'œuvre qui figure sous le n° 637 au livret de l'Exposition de cette même année. Une sorte de drogman porte la main gauche à une gibecière et la famille juive l'écoute attentivement." Le motif des solives vertes à bordure rouge au-dessus de la porte peinte en blanc rappelle l'intérieur de la „Noce juive" du Musée du Louvre, où ce détail joue un rôle de coloration si important.

179. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ÉTUDE POUR LES „FEMMES D'ALGER" DU MUSÉE DU LOUVRE

Quatre petites esquisses à l'aquarelle de femmes d'Alger dont les mouvements et les costumes ont été utilisés dans le tableau du Louvre.

180. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ARABE DEBOUT AVEC UN CHEVAL

Pastel. — H.: 0m 34; L.: 0m 26.

N° 981 du catalogue Robaut.

Près de son cheval blanc richement harnaché, un Arabe debout, appuyé sur sa lance, vêtu d'une robe bleue et d'un burnous gris, coiffé d'un turban blanc orné d'un galon rouge foncé. En arrière, un groupe d'Arabes. Ciel bleu transparent, légèrement indiqué.

181. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

L'ÉCUREUIL

Toile. — H.: 0m 27; L.: 0m 19.

Signé en haut, au milieu.

N° 609 du catalogue Robaut.

Nature morte: une petite table recouverte d'un tapis, avec des bouteilles, un verre, un écureuil et des noix.

Peint pour George Sand.

182. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

PORTRAIT DE GEORGE SAND (Esquisse)

Toile. — H.: 0m 80; L.: 0m 57.

Peint vers 1838.

N° 665 du catalogue Robaut.

A l'origine, ce portrait représentait George Sand avec Chopin, lui assis, dont on n'apercevait que la tête et le buste, elle debout, vue à mi-corps, la tête tournée vers la gauche, les bras croisés.

Le tableau ne fut jamais achevé et resta dans l'atelier de Delacroix jusqu'à sa mort. Il fut plus tard morcelé.

183. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE PARC DE NOHANT

Toile. — H.: 0m 435; L.: 0m 545.

Non mentionné par Robaut.

Delacroix passa les deux étés de 1842 et 1843 à Nohant, chez George Sand. C'est pendant un de ces séjours qu'il peignit ce coin du parc, où l'on voit un petit espace libre sous de grands arbres. Ce tableau montre certains rapports entre Delacroix et Courbet.

184. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

UN SOIR D'AUTOMNE

Aquarelle. — H.: 0m 26; L.: 0m 15.

N° 672 du catalogue Robaut.

Vue prise de l'atelier de Delacroix, rue des Marais-Saint-Germain, n° 17.

185. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

L'AMOUREUSE AU PIANO

Esquisse à la sépia. — H.: 0m 22; L.: 0m 17.

N° 783 du catalogue Robaut.

186. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

TÊTE D'ÉTUDE D'UNE VIEILLE RELIGIEUSE

Toile. — H.: 0m 40; L.: 0m 32.

Vers 1843.

N° 788 du catalogue Robaut.

Un des morceaux les plus extraordinaires de la collection Chéramy. Cette tête, que coiffe un bonnet ruché recouvert d'un voile noir et qui émerge d'une guimpe blanche sur laquelle se détache une croix d'or, est peinte largement, d'une pâte épaisse étalée, pétrie, pourrait-on dire, avec une véhémence qui fait songer à la fois à Rem-

brandt et à Frans Hals. Un pendant non moins intéressant de ce tableau, est le portrait de vieille femme de Bonington qui se trouve au Louvre (n° 1805[a]). La mention, dans le catalogue du Louvre de G. Lafenestre, que la peinture de Delacroix représente la même personne, est erronée.

Exposition Universelle de 1855.

187. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

L'EMPEREUR MULEY-ABD-ER-RHAMAN

Dessin à la mine de plomb. — H.: 0m 25; L.: 0m 16.

N° 798 du catalogue Robaut.

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

Les dix œuvres suivantes sont des études ou esquisses pour les décorations de la bibliothèque du Palais-Bourbon.

188. ORPHÉE (Esquisse du groupe central de l'hémicycle d',,Orphée")

Aquarelle. — H.: 0m 48; L.: 0m 61.

Signé en bas, à droite: ,,Eug. Delacroix".

Peint vers 1847.

N° 831 du catalogue Robaut.

Légué par Delacroix à Constant Dutilleux, à la vente duquel Robaut l'acheta en 1874.

Sur un papier teinté jaune grisâtre réservé pour indiquer le ciel, et utilisé aussi par endroits pour les carnations, se détache le beau groupe d'Orphée enseignant aux Grecs les arts de la paix. Les personnages sont dessinés d'un trait très expressif, en groupes bien coordonnés et d'une belle unité, avec seulement, par places, quelques taches colorées dans des tons de chair brun rougeâtre lumineux. Comme fond, la masse bleuâtre des montagnes, seulement indiquée. Dans l'air plane le groupe de Minerve et de Cérès.

189. ATTILA (Esquisse, de forme semi-hémisphérique, de l'hémicycle d',,Attila")

Toile. — H.: 0m 36; L.: 0m 93.

Vers 1847.

N° 834 du catalogue Robaut.

Peinture d'une admirable magnificence de coloris, quoique sans grands contrastes de couleurs. Un bleu foncé lumineux, un vert olive, des tons chauds bruns et jaunâtres, s'accordent en une gamme profonde. Les figures, à peine exécutées, ne sont indiquées qu'au point de vue du mouvement général; tout est dominé par le groupe équestre d'Attila, qui semble mettre les masses en mouvement et les entraîner.

190. OVIDE CHEZ LES BARBARES (Pendentif; esquisse)

Dessin. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 30.

N° 846 du catalogue Robaut; variante du n° 845.

191. HÉSIODE ET LA MUSE (Pendentif)

Aquarelle. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 29.

N° 850 du catalogue Robaut; variante du n° 848 (toile) et du n° 849 (pastel).

Hésiode, couché à droite, dans la partie inférieure du pendentif, compose son poème; au-dessus de lui, une Muse descend du ciel pour le couronner. A gauche, près de buissons, un groupe de bergers. Robaut dit: „Le groupe des deux figures qui occupent le côté gauche de la composition n'a pas été introduit dans le pendentif, où le mouvement des terrains conduisant à l'horizon est aussi plus compliqué. La peinture de la Bibliothèque de la Chambre des Députés ne perd rien à cette suppression. L'isolement ajoute plutôt de la majesté au groupe formé par la belle Muse saine, vigoureuse, aérienne cependant, qui suspend sa grâce exquise au-dessus du poète endormi dont elle caresse le front d'une main divinement légère. Mais les petites figures épisodiques, qui eussent pu diminuer le caractère d'une peinture de grandes dimensions, sont parfaitement à leur place dans le cadre restreint d'un dessin ou d'un tableau de chevalet."

192. ADAM ET ÈVE (Pendentif)

Dessin. — H.: 0^m 22; L.: 0^m 26.

N° 852 du catalogue Robaut.

193. LA CAPTIVITÉ DE BABYLONE (Pendentif)

Aquarelle. — H.: 0^m 23; L.: 0^m 29.

Le catalogue de Robaut, au n° 857, donne la même composition comme dessin, sans mentionner cette belle aquarelle qui répond assez exactement à la rédaction définitive.

194. NUMA ET LA NYMPHE ÉGÉRIE (Pendentif)

Toile (grisaille). — H.: 0^m 24; L.: 0^m 28.

N° 866 du catalogue Robaut.
Ancienne collection Carlin. Vente Haro.

195. LES BERGERS CHALDÉENS

Toile. — H.: 0^m 45; L.: 0^m 38.

Esquisse. Réplique du pendentif, transformé en tableau de chevalet de forme quadrangulaire.

196. ARISTOTE (Pendentif)

Dessin. — H.: 0m 21; L.: 0m 26.

N° 820 du catalogue Robaut: „En se reportant à la composition définitive, on remarquera que la principale variante consiste dans la disposition des figures accessoires qui occupent à droite l'angle du pendentif."

197. LYCURGUE CONSULTE LA PYTHIE (Pendentif)

Pastel. H.: 0m 19; L.: 0m 28.

N° 870 du catalogue Robaut.

198. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LA MADELEINE EN PRIÈRE

Toile. — H.: 0m 31; L.: 0m 23.

Peint vers 1847.

N° 920 du catalogue Robaut.

Agenouillée dans une grotte, les mains jointes au devant du corps, elle lève la tête vers le ciel, le buste nu, le bas du corps recouvert d'une draperie aux tons de brocart d'or, comme le coussin auquel elle s'appuie. Près d'elle, à droite, dans la pénombre, un ange, les mains jointes, incliné vers elle. A côté, l'ouverture de la grotte, laissant voir un paysage de rochers et le ciel bleu verdâtre.

Voir le *Journal* de Delacroix, t. I, page 279: „(3 mars 1847). Ce mercredi, repris les rochers du fond du „Christ" et achevé l'ébauche de la „Madeleine": la figure nue du devant. Je regrette que cette ébauche manque un peu d'empâtement. Le temps lisse incroyablement les tableaux."

Ancienne collection Alexandre Dumas fils.

199. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

MARC-AURÈLE MOURANT

Dessin. — H.: 0m 22; L.: 0m 29.

N° 926 du catalogue Robaut.

200. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

HAMLET DEVANT LE CORPS DE POLONIUS

Toile. — H.: 0m 58; L.: 0m 48.

Écartant le rideau rouge, Hamlet, en vêtement noir brodé d'or, contemple à ses pieds Polonius mort, vêtu de bleu foncé assourdi et de rouge, coiffé d'une calotte rouge sombre. Au fond, on aperçoit la reine éplorée, en robe vert émeraude.

N° 943 du catalogue Robaut.

Ancienne collection Edwards.

201. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS

Toile. — H.: 0m 40; L.: 0m 32.

N° 1754 du catalogue Robaut.

202. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LES FALAISES DE FÉCAMP

Aquarelle. — H.: 0m 205; L.: 0m 295.

N° 1030 du catalogue Robaut.

203. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LION DÉCHIRANT UN CADAVRE

Aquarelle. — H.: 0m 215; L.: 0m 27.

N° 1054 du catalogue Robaut.

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

Les deux toiles suivantes sont des esquisses pour le Salon de la Paix à l'ancien Hôtel de Ville de Paris.

Les décorations que Delacroix exécuta de 1849 à 1853 pour l'ancien Hôtel de Ville de Paris ont été anéanties, comme on sait, dans l'incendie de ce monument en mai 1871. Il existe, dispersées en différents endroits, quelques esquisses de ces peintures, esquisses d'autant plus précieuses qu'avec les reproductions en gravure elles restent les seuls témoins de cet ensemble.

204. LA PAIX VIENT CONSOLER LES HOMMES ET RAMÈNE L'ABONDANCE

(Esquisse, de forme circulaire, du plafond)

Toile. — Diamètre: 0m 78.

N° 1120 du catalogue Robaut, qui cite encore, sous le n° 1119, deux autres esquisses de ce plafond.

La composition, de forme circulaire, s'étage, pour ainsi dire, en profondeur par cercles de plus en plus étroits. Le cercle extérieur est rempli par le groupe — naturellement plus grand que tous les autres — de l'humanité souffrant de la discorde et de la guerre et implorant la paix. Puis vient un second ensemble où se voient à droite une Érinnye s'enfuyant comme une sombre nuée d'orage et, à gauche, Mars repoussé par Cérès. Au milieu, le génie de la Fécondité avec une grande corne d'abondance; au-dessus de lui volent deux petits génies laissant retomber une guirlande de fruits.

En arrière, dans le fond, trône la Paix, entourée de groupes seulement indiqués. Tout au loin, comme une vision lumineuse, entouré de rayons parmi les nuages qui se divisent, apparaît Jupiter tenant la foudre. La composition diffère très peu de la rédaction définitive. C'est une de ces belles esquisses exécutées en vue de la disposition des masses et de la répartition de la lumière, desquelles Delacroix parle à l'occasion dans son *Journal*: „Un des grands avantages de l'ébauche par le ton et l'effet sans souci des détails, c'est qu'on est forcément amené à ne mettre que ceux qui sont absolument nécessaires. . . Quand j'achèverai les figures, la simplicité des fonds me permettra, me forcera même de n'y mettre que ce qu'il faut absolument."

Acheté à la vente posthume de Delacroix par sir Frederick Leighton.

205. HERCULE ENCHAÎNANT NÉRÉE (Esquisse)

Toile. — H.: 0^m 24; L.: 0^m 45.

Esquisse du huitième tympan du salon de la Paix. Hercule a terrassé le dieu marin au-devant d'un récif en forme d'arcade, à travers lequel on aperçoit la mer et le ciel.

206. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

PORTRAIT DE BARROILHET EN TURC

Toile. — H.: 0^m 45; L.: 0^m 375.

N° 173 du catalogue Robaut, qui l'assigne à tort à l'année 1827: Barroilhet, le célèbre baryton de l'Opéra de Paris (1805–1871), débuta seulement dans les années qui suivirent 1840. Le *Journal* de Delacroix fait mention de lui pour la première fois en 1847, le 27 avril (t. I, page 301).

Il est représenté en pied, dans une pose pleine de vie, moitié assis, moitié se dressant, le bras gauche appuyé sur un piédestal. Il est vêtu d'un costume turc, rouge cramoisi, avec un fez rouge. Teint brun, cheveux noirs. Comme sol, le podium vert olive foncé de la scène; fond factice de ciel nuageux aux tons verdâtres et vert noirâtre, avec une éclaircie bleue au sommet.

207. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LE CHRIST MARCHANT SUR LES EAUX

Pastel. — H.: 0^m 30; L.: 0^m 23.

Vers 1852.
N° 1204 du catalogue Robaut.

208. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

SUZANNE AU BAIN

Toile. — H.: 0^m 30; L.: 0^m 24.

N° 1247 du catalogue Robaut.

Petite variante de la „Suzanne“ peinte par Delacroix pour Villot. Dans cette dernière œuvre, une servante accompagne Suzanne; ici, c'est l'instant où la belle Juive est surprise par les deux vieillards.

Esquisse à la terre de Sienne, avec quelques légères indications de teintes: bleu de l'eau, etc.

209. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

COMBAT D'UN LION ET D'UN TIGRE

Dessin à la plume. — H.: 0^m 31; L.: 0^m 27.

N° 1306 du catalogue Robaut.

210. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LUTTE DE JACOB ET DE L'ANGE

Dessin. — H.: 0^m 56; L.: 0^m 38.

Peint vers 1857.

N° 1328 du catalogue Robaut.

Esquisse de la fresque de l'église Saint-Sulpice, avec de légères variantes dans le paysage.

Ancienne collection Robaut.

211. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

OVIDE CHEZ LES SCYTHES

Toile. — H.: 0^m 30; L.: 0^m 50.

Peint vers 1855.

N° 1375 du catalogue Robaut.

Vraisemblablement cette esquisse est celle que Delacroix mentionne dans une lettre à M. Moreau en date du 11 mars 1856. Il s'agissait d'un tableau qu'il devait peindre pour Benoît Fould: „Je m'étais occupé tout de suite à chercher des sujets pour répondre au désir que vous m'avez si aimablement exprimé de la part de M. B. Fould. Après avoir hésité quelque temps, je me suis rappelé une esquisse que j'ai traitée, il y a un an environ, dans le projet d'en faire un tableau. Je crois le sujet assez favorable, avec figures, animaux, paysages, etc. . . . C'est Ovide exilé chez les Scythes, auquel les naïfs habitants apportent des fruits, du laitage etc.“ (*Correspondance*, t. II, pages 140–141).

Dans une vallée au-devant de hautes montagnes dominant un lac, Ovide est assis, au milieu de la composition. Devant lui, des groupes de sauvages; au premier plan, une jument qu'on trait. Delacroix écrit encore dans la lettre citée plus haut: „Il y aurait cet avantage que le tableau est tout composé; pour moi c'est une avance des plus considérables“.

Le dessin du catalogue Robaut, n° 1374, paraît être un croquis fait d'après cette esquisse à l'intention de M. Fould. Cette composition est sans contredit une des plus belles œuvres de Delacroix, par sa sérénité idyllique admirable, son abandon dans le dessin des masses et le jeu des lignes qui lui donnent, même dans ce petit format, la grandeur d'une fresque murale.

212. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

PORTRAIT DE L'ARTISTE

Toile. — H.: 0^m 66; L.: 0^m 54.

Peint vers 1860.

N° 1411 du catalogue Robaut: „Légué par Eugène Delacroix à son ami M. Blondel, ancien conseiller d'État. Dans le testament de Delacroix, en date du 3 août 1863, on lit: „Je lègue à M. Blondel, conseiller d'État, mon portrait non tout à fait achevé; le fond est très obscur, l'habit noir. Je regrette vivement de ne pas être en mesure de lui donner un autre gage de ma vive amitié."

213. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

CAVALIERS ARABES EN RECONNAISSANCE

Aquarelle. — H.: 0^m 22; L.: 0^m 44.

Vers 1861.

N° 1417 du catalogue Robaut: „Le soleil est déjà bas. Une troupe de cavaliers arabes débusque sur un plateau. Le chef ralentit le pas de son cheval gris pommelé pour recevoir les instructions d'un éclaireur à pied, caché avec sa carabine à l'ombre d'un bois. C'est à peu près le même motif de droite que Delacroix a utilisé dans le tableau „Chef arabe visitant une tribu" (1862)."

A appartenu au baron de Schwiter.

214. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

BACCHUS ET ARIANE

Toile. — H.: 0^m 56; L.: 0^m 46.

Vers 1862.

N° 1431 du catalogue Robaut.

Très belle esquisse lumineuse, en tons de préparation.

215. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

TOBIE ET L'ANGE

Toile. — H.: 0^m 40; L.: 0^m 325.

Vers 1863.

Signé en haut, à droite.

N° 1450 du catalogue Robaut.

Ce petit tableau doit être une des dernières œuvres que Delacroix put terminer. Dans son *Journal* (t. III, page 437), il note à la date du 8 mai 1863: „J'écris à Dutilleux: Mon cher ami, quand j'ai vu avant-hier dans vos mains et sous vos yeux la petite esquisse de Tobie, elle m'a paru misérable, quoique cependant je l'eusse faite avec plaisir. . ."

216. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LION DÉVORANT UN CHEVAL

Toile. — H.: 1m 39; L.: 2m 10.

Peut-être le n° 1842 du catalogue Robaut.

Cette esquisse, préparation d'un tableau qui ne fut pas achevé, compte parmi les plus magistrales peintures d'animaux que nous possédions de Delacroix. Ce sujet est une variante, en sens inverse, de la lithographie „Panthère dévorant un cheval". L'impression, au point de vue de la coloration, de cette peinture de premier jet, très légère et en frottis, est très lumineuse. Le contraste entre le corps jaunâtre du lion et le cadavre grisâtre du cheval devoit dans l'idée de l'artiste, fournir la base sur laquelle il voulut accorder les tons environnants. S'il pensait, lui aussi, que le gris est l'ennemi de toute peinture, cependant il était trop coloriste né pour ne pas rehausser l'éclat de son bouquet de colorations par le contraste de tons blêmes, assourdis ou rompus: „Il faut cette heureuse saleté, ce bon noir", écrivait-il lorsqu'il peignait le „Massacre de Scio". Si attentif qu'il fût à la pureté de sa palette, il connaissait trop bien ce secret de tous les grands coloristes, que c'est de toute la gamme des tons entre le noir et le blanc qu'il faut composer la magie du coloris. Cette esquisse, qui compte certainement parmi ses dernières productions, prouve qu'il resta fidèle à cette doctrine.

A fait partie de la vente posthume de Delacroix.

217. TASSAERT (Nicolas-François-Octave), 1800–1874

BAIGNEUSE

Toile. — H.: 0m 45; L.: 0m 24.

218. TASSAERT (Nicolas-François-Octave)

ÉTUDES DE JEUNE FILLE EN CHEMISE ET DE TÊTES DE JEUNES FILLES

Toile. — H.: 0m 35; L.: 0m 27.

219. DECAMPS (Alexandre-Gabriel) 1803–1860

FEMME DE PÊCHEUR ARABE

Toile. — H.: 0m 30; L.: 0m 22.

Enveloppée d'un ample manteau, vue de dos, elle est debout au bord de la mer. Large et vigoureuse esquisse, dans des tons bruns.

220. DIAZ DE LA PEÑA (Narcisse-Virgile) 1807–1876

SOUS - BOIS

Toile. — H.: 0m 40; L.: 0m 29.

221. DIAZ DE LA PEÑA (Narcisse-Virgile)

GROUPE D'ENFANTS

Toile. — H.: 0m 30; L.: 0m 235.

Très belle esquisse d'enfants de village ou de jeunes bohémiens. Peu d'arrangement, taches colorées délicatement indiquées.

222. DAUMIER (Honoré), 1808–1879

LE PEINTRE DEVANT SON CHEVALET

Dessin à la plume et à l'encre de Chine. — H.: 0m 38; L.: 0m 29.

Les mains nouées autour des genoux, l'artiste est assis devant son chevalet.

223. ROUSSEAU (Pierre-Étienne-Théodore), 1812–1867

CHEMIN CREUX

Toile. — H.: 0m 21; L.: 0m 315.

Signé à droite: „T. R."

Beau paysage à la manière hollandaise, dans des tonalités brunâtres transparentes.

224. MILLET (Jean-François)

BERGERS AUTOUR DU FEU

Toile. — H.: 0m 23; L.: 0m 16.

Peinture grasse, assez sombre. L'artiste n'a cherché qu'à rendre l'effet d'éclairage et d'ombres. L'influence de Corot y est visible. C'est le premier tableau de sujet rustique peint par Millet.

225. MILLET (Jean-François), 1814–1875

FERME SUR LES HAUTEURS DE L'ARDOISIÈRE, PRÈS CUSSET

Aquarelle. — H.: 0m 11; L.: 0m 15.

Petite étude de paysage, signée à droite: „J. F. M." avec le titre ci-dessus.

226. MILLET (Jean-François)

HOMME PORTANT UN FAGOT

Dessin au fusain. — H.: 0m 39; L.: 0m 275.

Signé à gauche: „F. M."

227. MILLET (Jean-François)

PORTEUSE D'EAU

Dessin au fusain. — H.: 0m 36; L.: 0m 285.

Signé à droite: „J. F. Millet".

228. MILLET (Jean-François)

VALETS AVEC DES CHEVAUX DE SOMME

Dessin au fusain sur toile. — H.: 0^m 46; L.: 0^m 58.

Signé: „J. F. M."
Préparation pour une peinture.

229. MILLET (Jean-François)

BAIGNEUSE AU BORD D'UN RUISSEAU

Dessin au fusain. — H.: 0^m 35; L.: 0^m 405.

Dans un article de la *Revue populaire des Beaux-Arts*, t. II, n° 42, Jules Claretie écrivait: „Pour moi toute la manière même de Millet apparaît dans un simple dessin que je trouve exquis et dont on a publié la photographie. Une petite paysanne toute nue se baigne, plonge son corps juvénile dans l'eau pure d'un ruisseau. Elle a laissé sur la berge ses gros vêtements et ses lourds sabots. S'ils n'étaient point là, ces sabots posés sur l'herbe fraîche, qui songerait, en apercevant cette exquise fillette, à peine pubère, à une paysanne de nos champs? Personne. Le dessin, au contraire, évoquerait aussitôt un ressouvenir de l'antiquité. Ce n'est pas Margot ou Toinon qui se baigne là; c'est Chloé ou Galathée, c'est Amarillys, c'est une nymphe de la Grèce. Mais les sabots sont tout près, et le réalisme puissant du maître imprime sa marque sur l'idylle, tout en prouvant qu'il n'y a ni antiquité, ni modernité pour la forme éternelle de l'éternelle beauté."

Il existe d'après ce dessin une petite peinture offrant de légères variantes dans le terrain et dans le groupe des canards à l'arrière-plan. Il est reproduit dans le *Millet* de Henry Marcel (collection des „Grands artistes". Paris, Laurens éd.).

230. MILLET (Jean-François)

LES SOINS MATERNELS

Dessin à la mine de plomb. — H.: 0^m 295; L.: 0^m 21.

Dessin pour le tableau de la collection Thomy-Thiéry au Louvre.

231. MILLET (Jean-François)

JEUNES FILLES PUISANT DE L'EAU DANS UN RUISSEAU

Dessin à la plume sur papier vert. — H.: 0^m 21; L.: 0^m 275.

232. COUTURE (Thomas), 1815–1879

LA PRINCESSE MATHILDE

Toile. — H.: environ 1^m 10; L.: environ 0^m 60.

Esquisse pour le tableau, qui ne fut pas exécuté, du „Baptême du Prince impérial".

233. COUTURE (Thomas)

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

Toile. — H.: $0^m 45$; L.: $0^m 35$.

Buste de jeune fille blonde, en chemise, la tête inclinée à droite. Signé à droite, à mi-hauteur: „T. C."

234. COUTURE (Thomas)

PORTRAIT D'HOMME

Toile.

Étude très colorée, et de grandeur naturelle, d'un homme en buste, la tête légèrement tournée vers la gauche. Cette peinture est exécutée dans une manière très différente du style académique connu de l'artiste: par tons divisés et par taches juxtaposées qui produisent, à peu de distance, presque l'effet d'une aquarelle.

235. COURBET (Gustave), 1819–1877

GORGE DANS UNE FORÊT

Toile. — H.: $0^m 645$; L.: $0^m 80$.

La comparaison de ce tableau avec le paysage de Delacroix. „Le Parc de Nohant" reproduit plus haut (n° 183) montre la différence la plus intéressante entre les deux artistes. V. aussi J. Meier-Graefe, *Corot und Courbet* (Leipzig. Insel-Verlag, 1905).

236. COURBET (Gustave)

PAYSAGE AVEC DEUX BAIGNEUSES

Peinture sur carton. — H.: $0^m 40$; L.: $0^m 315$.

Signé en bas, à gauche: „Courbet".

237. COURBET (Gustave)

HILLE BOBBE (Copie du tableau de Frans Hals au Musée de Berlin)

Toile. — H.: $0^m 84$; L.: $0^m 69$.

Signé à gauche: „69. G. Courbet"; à droite: „Aix-la-Chapelle".

Courbet copia ce tableau en 1869 à Aix-la-Chapelle, où l'œuvre se trouvait alors dans la collection Suermondt. Estignard (*Courbet, sa vie et ses œuvres*, Besançon, 1896) assigne à tort à cette copie la date 1842. V. pour plus de détails J. Meier-Graefe, *Corot und Courbet*.

238. CHASSÉRIAU (Théodore), 1819–1856

ARIANE

Toile. — H.: $0^m 315$; L.: $0^m 22$.

Sous un ciel embrasé par le soleil couchant, devant la mer d'un bleu verdâtre, Ariane se soulève, appuyée à un arbre, ses chairs d'un ton brunâtre froid se détachant sur une peau de tigre. Les arbres sont peints de couleurs terreuses brun grisâtre.

Ce détail d'Ariane appuyée à l'arbre, ainsi que la facture un peu lourde de la peinture, rendent cette œuvre très parente d'un petit tableau en possession du baron Arthur Chassériau: „Jeune fille pleurant auprès d'un mausolée dans un bois d'oliviers".

239. CHASSÉRIAU (Théodore)

DANSEUSE ESPAGNOLE (PETRA CAMARA)

H.: 0^m 31; L.: 0^m 225.

Sur un ciel bleu verdâtre sombre se détachent en silhouettes fantastiques des femmes dansant, dont celle du premier plan, tout en offrant l'ovale allongé des figures de Chassériau, a les traits de la Petra Camara chantée par Théophile Gautier. Une rose est piquée dans ses cheveux noirs; elle porte une veste verte brodée d'argent, une robe d'un rouge laqué brunâtre. L'ensemble, dans le rythme des corps balancés, offre comme un avant-goût romantique des danseuses de Degas.

A appartenu à Théophile Gautier.

240. CHASSÉRIAU (Théodore)

MÉDÉE (Copie du tableau du même nom de Delacroix)

Toile. — H.: 0^m 33; L.: 0^m 23.

CHASSÉRIAU (Théodore)

MONNA LISA

(Copie du tableau de Léonard de Vinci au Musée du Louvre. Voir plus haut n° 11).

241. PUVIS DE CHAVANNES (Pierre-Cécile), 1824–1898

JOUEUR DE VIOLON

Toile. — H.: 0^m 63; L.: 0^m 51.

Signé en bas, à droite: „Puvis de Chavannes".

Étude un peu plus grande que nature. Ouvrage d'école, dans la manière sentimentale.

242. PUVIS DE CHAVANNES (Pierre-Cécile)

TÊTE DE JEUNE FILLE

Pastel. — H.: 0^m 34; L.: 0^m 26.

Étude dans la manière stylisée du maître.

243. PUVIS DE CHAVANNES (Pierre-Cécile)

SAINTE MADELEINE

Toile. — H.: environ 1^m 75; L.: environ 1^m 05.

Madeleine est debout, dans une pose méditative, entre des rochers derrière lesquels on aperçoit une vaste étendue pierreuse. Elle tient de la main gauche un

crâne, et de la main droite presse contre sa poitrine nue ses longs cheveux roux. Le tout dans une harmonie gris jaune bleu.

244. MOREAU (Gustave), 1826–1898

PIETÀ (esquisse)

Panneau. — H.: 0^m 535; L.: 0^m 425.

245. MOREAU (Gustave)

MUSE

Aquarelle. — H.: 0^m 385; L.: 0^m 22.

246. PISSARRO (Camille), 1830–1903

AU BORD DE L'EAU

Pastel en demi-cercle. — H.: 0^m 30; L.: 0^m 60.

Au premier plan, sous des arbres, des femmes travaillant; plus loin, une femme faisant boire deux vaches; sur l'eau, à droite, des bateaux.

247. MANET (Édouard), 1832–1883

LA BARQUE DU DANTE (Copie du tableau de Delacroix)

Toile. — H.: 0^m 36; L.: 0^m 435.

Cf. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre* (Paris, Floury, 1902), n° 5 du catalogue, où le tableau est indiqué comme appartenant à M. O. Havemeyer, de New-York, et avec des dimensions différentes: 0,33 sur 0,415.

Manet peignit cette copie en 1851 au Musée du Luxembourg où le tableau était accroché, Delacroix étant encore vivant. Antonin Proust, dans ses *Souvenirs sur Édouard Manet* (*Revue blanche*, 1er février 1897) raconte ce qui suit: Après une visite au Louvre en compagnie de Raffet et de Devéria, Manet et Proust eurent l'idée d'aller chez Delacroix: „Si nous allions voir Delacroix? Nous prendrions pour prétexte de notre visite de lui demander l'autorisation de faire une copie de la „Barque". „Prenez garde, nous avait dit Mürger, à qui Manet avait fait part de son projet en déjeunant, Delacroix est froid." Delacroix nous reçut au contraire, dans son atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette, avec une grâce parfaite, nous questionna sur nos préférences et nous indiqua les siennes: il fallait voir Rubens, s'inspirer de Rubens, copier Rubens. Rubens était le dieu. Son élève Andrieu, qui travaillait avec lui, nous reconduisit jusqu'à la porte. Quand cette porte fut refermée, Manet me dit: „Ce n'est pas Delacroix qui est froid, c'est sa doctrine qui est glaciale. Malgré tout, copions la „Barque". C'est un morceau."

248. MANET (Édouard)

PETITS CAVALIERS ESPAGNOLS (Fantaisie d'après Velazquez)

Toile. — H.: 0^m 44; L.: 0^m 25.

Signé en bas, à gauche: „M."

N° 28 du catalogue de Duret: „A gauche deux cavaliers nu-tête, debout. L'un en gris noir, l'autre en rouge avec collerette blanche. A droite, au second plan, un cavalier en rose, vu de trois quarts, de dos. Devant, un petit garçon portant un plateau. Fond d'appartement avec porte ouverte. Ce petit tableau, dont les personnages sont peints en réminiscence des petits cavaliers de la Réunion d'artistes de Velazquez, a du être exécuté en même temps que le précédent [n° 27: Scène d'atelier espagnol, appartenant à M. J. Blanche]." Peint vers 1861.

249. MANET (Édouard)

PORTRAIT DE GEORGE MOORE (Esquisse)

Toile. — H.: 0m 64; L.: 0m 795.

Le poète est assis devant une table où est posé un verre; la tête, coiffée d'un chapeau, est appuyée sur la main droite. C'est une rapide esquisse où les contours seuls sont indiqués, en quelques coups de pinceau. Manet peignit plusieurs fois George Moore. Un de ces portraits est en possession du peintre Max Liebermann à Berlin (n° 246 du catalogue Duret), un autre chez M. O. Havemeyer à New-York (Duret, n° 67 des pastels). Manet avait fait la connaissance de George Moore vers 1876 à Paris, chez M. Campbell Clarke, directeur du *Daily Telegraph*. Il lui fit visite à Londres, raconte Antonin Proust (*Revue blanche*, 1er mars 1897): „Manet partit pour Londres sans avoir prévenu Moore. A sept heures il arrivait à Charing Cross, se faisait conduire à l'hôtel, endossait son habit et prenait un „hansom" pour aller chez Moore qu'il trouvait en pantoufles, vêtu d'un jersey et mangeant des sandwiches au coin de son poêle, en compagnie de trois amis." „Ceux qui croient, disait Manet en riant, que la Gascogne est dans le Midi de la France se trompent. Elle est sur les bords de la Tamise." Un peu de cette impression de bohême paraît fixé dans le portrait reproduit ici, qui doit avoir été exécuté environ à cette époque.

250. MANET (Édouard)

PORTRAIT DE MME NINA DE CALLIAS

Gouache. — H.: 0m 10; L.: 0m 7.

251. DEGAS (Hilaire-Germain-Edgar) né en 1834

PORTRAIT D'HOMME

Toile. — H.: 0m 26; L.: 0m 21.

Signé en bas, à gauche: „Degas".

Tête barbue, de face, légèrement penchée en avant. Oeuvre de jeunesse, très sombre.

252. DEGAS (Hilaire-Germain-Edgar)

BALLERINES

Pastel. — H.: 0m 695; L.: 0m 56.

Signé en bas, à droite: „Degas".

Fond bleu, vert, et violet; costumes de gaze rose.

253. DEGAS (Hilaire-Germain-Edgar)

TÊTE DE JEUNE FILLE

Pastel. — H.: 0m 53; L.: 0m 39.

La tête, très belle, s'appuie sur un coussin bleu foncé. Fond gris rosâtre, vêtement blanc.

254. FANTIN-LATOUR (Jean-Théodore), 1836–1904

TENTATION DE SAINT ANTOINE

Toile. — H.: 0m 18; L.: 0m 24.

Signé en bas, à gauche: „Fantin-Latour".

255. FANTIN-LATOUR (Jean-Théodore)

ALLÉGORIE (Esquisse)

Panneau. — H.: 0m 285; L.: 0m 26.

Peut-être la première idée d'un „Hommage à Berlioz".

256. FANTIN-LATOUR (Jean-Théodore)

NATURE MORTE

Toile. — H.: 0m 18; L.: 0m 24.

Trois pommes sur une assiette; fond brun.

257. FANTIN-LATOUR (Jean-Théodore)

INTÉRIEUR D'ATELIER

Toile. — H.: 0m 25; L.: 0m 40.

Signé à gauche: „Fantin, 1868".

Coin d'atelier, avec une porte blanche, une chaise d'osier brune, des cadres, un grand portefeuille vert et un autre brun, appuyés à gauche contre le mur.

258. FANTIN-LATOUR (Jean-Théodore)

ENTRÉE DES CROISÉS A CONSTANTINOPLE

(Copie du tableau de Delacroix au Musée du Louvre)

Toile. — H.: 0m 40; L.: 0m 48.

Copie du groupe central, coupé à mi-corps. Signé en bas à gauche avec une dédicace et la date: „avril 1854".

259. RENOIR (Firmin-Auguste), né en 1841

PORTRAIT DE M. E. MAITRE

Toile. — H.: 0m 215; L.: 0m 28.

Signé à droite: „Renoir".

A demi étendu sur un divan au-devant d'un rideau à dessins bleus, un homme barbu — un de ceux qu'on voit dans l'„Atelier des Batignolles" — est occupé à lire.

260. RENOIR (Firmin-Auguste)

PORTRAIT DE RICHARD WAGNER

Toile. — H.: 0m 405; L.: 0m 305.

Signé en haut, à droite: „93, Renoir".

Réplique du portrait de Richard Wagner peint à Palerme pendant l'hiver de 1881–1882 et naguère en possession de M. R. de Bonnières. J. Meier-Graefe dans son *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, t. I, page 202, note 1, reconte ainsi l'histoire de ce portrait: „C'était peu après l'achèvement de „Parsifal". Outre Renoir, un autre peintre allemand convoitait de peindre le maître. Wagner se rendit au désir du peintre français, mais à condition que la séance de pose ne durerait pas plus de vingt minutes, et, de fait, Renoir ne mit pas plus de temps à peindre ce portrait." Wagner trouva, en plaisantant, qu'il lui avait fait la tête d'un pasteur protestant.

261. RENOIR (Firmin-Auguste)

NATURE MORTE

Panneau. — H.: 0m 125; L,: 0m 195.

Pommes et noix. Signé à gauche: „Renoir".

SUPPLÉMENT

262 GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore)
COPIE DU „PORTRAIT DU PAPE INNOCENT X“ PAR VELAZQUEZ
Toile. — H.: 0m 365; L.: 0m 30.

263. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)
FAUST, MÉPHISTOPHÉLÈS ET LE BARBET
Dessin à la pierre noire sur papier jaunâtre. — H.: 0m 22: L.: 0m 165.

Vers 1827.
Dessiné en vue de la lithographie portant le même titre (Robaut, n° 238).

264. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)
ÉTUDE DE CHAT
Toile. — H.: 0m 35; L.: 0m 425.

Vers 1831. Non catalogué par Robaut.

265. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)
CHEF ARABE
Aquarelle. — H.: 0m 23; L.: 0m 165.

Signé en bas, à droite: „Eug. Delacroix“. Non catalogué par Robaut.

266. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)
CHEVAUX DANS UNE ÉCURIE
Aquarelle. — H.: 0m 17; L.: 0m 26.

Vers 1833. Non catalogué par Robaut.

267. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)
ÉTUDE DE CASQUE CIRCASSIEN
Toile. — H.: 0m 48; L.: 0m 27.

Vers 1833. Robaut, n° 1918.

268. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

ÉTUDE D'ARMES ORIENTALES

Toile. — H.: 0m 51; L.: 0m 33.

Robaut, n° 1917.

269. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

JEUNE FEMME DU MAROC

Dessin à la plume. — H.: 0m 16; L.: 0m 15.

Signé en rébus: un 2, un la, une croix. Robaut, n° 477. Vers 1833.

270. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

LION ET LIONNE

Dessin à la plume sur papier jaunâtre. — H.: 0m 23; L.: 0m 33.

Signé en bas à gauche: „Eug. Delacroix 1848". Non catalogué par Robaut.

271. DELACROIX (Ferdinand-Victor Eugène)

SAINT SÉBASTIEN SECOURU PAR LES SAINTES FEMMES

Dessin à la plume sur papier jaunâtre. — H.: 0m 24; L.: 0m 33.

Voir Robaut, n° 1781. Vers 1855. Ce dessin, d'allure magnifique, correspond au tableau mentionné par Robaut sous le n° 1353.

272. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

COUCHER DE SOLEIL

Aquarelle. — H.: 0m 25; L.: 0m 35.

En bas, à droite, cachets de la vente Delacroix et de la vente Riesener.

Non catalogué par Robaut.

Étude d'effet de soleil couchant sur l'eau, qui annonce d'une façon surprenante l'impressionnisme d'un Claude Monet.

273. DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

HERCULE DÉLIVRANT ALCESTE DES ENFERS

Panneau. — H.: 0m 32; L.: 0m 48.

Signé en bas, vers le milieu: „Eug. Delacroix 1862".

C'est peut-être, plus encore que le petit „Tobie" de notre collection, un exemple du style sublime de la toute dernière époque du maître.

Le tableau fut acquis par M. Cheramy à la vente Cronier en 1906.

Probablement le n° 1140 du catalogue Robaut, où toutefois les dimensions sont différentes.

274. LAMI (Eugène)

PORTRAIT CHARGE DE DELACROIX D'APRÈS E. GIRAUD

Aquarelle. Médaillon de forme ovale. — Diam. H.: 0m 30; L.: 0m 27.

Vers 1856. Cf. Robaut n° 35 (Portraits de Delacroix).

275. BONVIN (François), 1817–1887

RELIGIEUSE FAISANT DE LA TAPISSERIE

Toile. — H.: 0m 44; L.: 0m 37.

Signé à droite, en bas: „F. Bonvin 1881".

Religieuse assise devant son travail. Par une porte entr'ouverte au fond on voit passer deux autres sœurs.

276. RIBOT (Augustin-Théodule), 1823–1891

CUISINIER AVEC UN CHAT

Toile. — H.: 0m 32; L.: 0m 26.

SCULPTURES

277. DAVID D'ANGERS (Pierre-Jean), 1789-1856
PORTRAIT EN BUSTE DE LAMARTINE
Marbre. — H.: 0m 73.

Avec l'inscription: „A Alphonse de Lamartine P. J. David d'Angers 1830".
Original unique.

278. RODIN (Auguste), né en 1840
FEMME NUE ACCROUPIE
Bronze. — H.: 0m 31.

279. RODIN (Auguste)
LE PENSEUR
Bronze. — H.: 0m 375.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

ÉDITION SUR PAPIER IMPÉRIAL DU JAPON

Mme de Polès, Paris.
MM. P.-A. Cheramy, Paris.
Gilhofer & Ranschburg, libraires, Vienne.
A. W. von Heymel, Brême.
H. Lartigue, Paris.
Peytel, Paris.
Karl Schüler, libraire de la Cour, Munich.

ÉDITION SUR PAPIER ANCIEN DE HOLLANDE

Mmes S. Jeutsch, Paris.
Esnault-Pelterie, Paris.
MM. Kurt Eltze, Mannheim.
O. Gerstenberg, Grunewald-Berlin.
Gilhofer & Ranschburg, libraires, Vienne.
Jacques Jeutsch, Paris.
von Kühlmann, La Haye.
Joh. Oeltjen, Rome.
René Peusa, Paris.
Otto Schulze & Co., Edimbourg.
Singer & Wolfner, Budapest.

ÉDITION SUR PAPIER VÉLIN

Mmes Detmarres, Paris.
Dr. Ebstein, Breslau.
la Comtesse Greffulhe, Paris.
la Princesse de Polignac, Paris.

MM. Amelang, libraire, Charlottenbourg.
Dr Ernst Benkard, Francfort.
A. de Beruete, Madrid.
F. Blandin, Paris.
F. Brolemann, Paris.
Brunner, Paris.
Paul Cassirer, Berlin.
P.-A. Cheramy, Paris.
Dr J. Corvallo, Paris.
E. Denizot, Paris.
Dulau & Co., Londres.
Hans Emmenegger, Emmenbrücke.
Gilhofer & Ranschburg, libraires, Vienne.
H. Goudchaux, Paris.
C. Groult, Paris.
Fritz Gurlitt, Berlin.
H. Hars, Paris.
Alexander Huschke, libraire de la Cour, Weimar.
Heinrich Jaffe, libraire, Munich.
Lair-Dubreuil, Paris.
Ernest Le Roy, Paris.
Maruschke & Berendt, Breslau.
E. Moreau-Nélaton, Paris.
Prof. S. Pozzi, Paris.
Enno Quehl, Berlin.
Rabonin, Paris.
Karl Schüler, libraire de la Cour, Munich.
August Schurz, Wiesbaden.
H.-O. Sperling, Stuttgart.
M.-O. Wolff, libraire de la Cour, Saint-Pétersbourg.
Kgl. National-Galerie, Berlin.
Musée de Brême.
Szépmüsvészeti Muzeum, Budapest.

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 28. FÉVRIER 1908
SUR LES PRESSES DES FRÈRES REICHEL A AUGSBOURG
LES HÉLIOTYPIES ONT ÉTÉ IMPRIMÉES PAR CARL KUHN A MUNICH
LES HÉLIOGRAVURES PAR HEINRICH WETTEROTH A MUNICH

4

ГОРРА

ECCE HOMO

4

FOPPA

ECCE HOMO

6

ANTONELLO DE MESSINE

LE CHRIST EN CROIX

6

ANTONELLO DE MESSINE

LE CHRIST EN CROIX

CRIVELLI

LA MADONE ET L'ENFANT VÉNÉRÉS PAR DES ANGES

7

CRIVELLI

LA MADONE ET L'ENFANT VÉNÉRÉS PAR DES ANGES

8

ÉCOLE DE LÉONARD

LA VIERGE AUX ROCHERS

le Cloos Pr Jsoo

10

THEOTOCOPULI

COPIE DE LA MONNA LISA DE LÉONARD

12

BOLTRAFFIO

LA MADONE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS

13

BOLTRAFFIO

LA MADONE ET L'ENFANT

Copiet

16

SOLARIO

ECCE HOMO

17

ÉCOLE ITALIENNE

LA MADONE ET L'ENFANT

18

RUBENS

NÉRON

20

THEOTOCOPULI

SAINT BERNARD

21

THEOTOCOPULI

LE CHRIST SUR LE CALVAIRE

22

THEOTOCOPULI

PIETA

copied

23

GOYA

PORTRAIT DE LOLA XIMENEZ

vd 50 000 à 7500

24

GOYA

LA FAMILLE DE CHARLES IV

25

REYNOLDS

GARRICK DANS LE RÔLE DE «THE RANGER»

26

GAINSBOROUGH

CAMPEMENT DE BOHÉMIENS

27

GAINSBOROUGH

PETIT PAYSAGE AVEC DES CAVALIERS

28

ROMNEY

PORTRAIT DE LADY HAMILTON

29

RAEBURN

PORTRAIT DE FEMME

30

HOPPNER

PORTRAIT DE FEMME

31

LAWRENCE

PORTRAIT DE FEMME

32

MORLAND

FAMILLE DE BOHÉMIENS DANS UNE FORÊT

33

TURNER

LE PONT

34

TURNER

LA MAISON DE L'ARTISTE A TWICKENHAM

37

CONSTABLE

MAISONS A EAST BERGHOLT

40

CONSTABLE

LE LAC DE WINDERMEERE

41

CONSTABLE

FRECTON TOWER PRÈS IPSWICH

43

CONSTABLE

L'ÉGLISE DE STOKE

47

CONSTABLE

LA CHARRETTE DE FOIN

50

CONSTABLE

FERME AU BORD DU STOUR

51

CONSTABLE

HAMPSTEAD HEATH

52

CONSTABLE

UNE CÔTE AVEC UN BATEAU DE PÊCHE

54

CONSTABLE

LA MÉTAIRIE

55

CONSTABLE

LE PRINTEMPS

67

CONSTABLE

JOHN CONSTABLE ET [illegible] DANS LE PARC ÉPISCOPAL DE SALISBURY

57

CONSTABLE

MRS. CONSTABLE ET MRS. FISHER DANS LE PARC ÉPISCOPAL DE SALISBURY.

42

CONSTABLE

COUCHER DE SOLEIL

58

CONSTABLE

LA MAISON DE L'ARTISTE A HAMPSTEAD

59

CONSTABLE

HAMPSTEAD HEATH VU DU CÔTÉ DE LONDRES

63

CONSTABLE

FÊTE COMMÉMORATIVE DE WATERLOO A EAST BERGHOLT

64

CONSTABLE

SOUS-BOIS

65

CONSTABLE

ARBRE A LA LISIÈRE D'UNE FORÊT

67

CONSTABLE

L'ÉGLISE DE STOKE

71

BONINGTON

NOTRE-DAME DE PARIS

72

LANDSEER

MÈRE ET ENFANT

73

CHARDIN

PORTRAIT DU POÈTE SEDAINE EN OUVRIER

74

DAVID

ÉRASISTRATE DÉCOUVRE LA CAUSE DE LA MALADIE D'ANTIOCHUS

77

DAVID

PORTRAIT DU MARÉCHAL MACDONALD

77

DAVID

PORTRAIT DU MARÉCHAL MACDONALD

78

DAVID

PORTRAIT DE MADÂME MOREL DE TANGRY

16100

79

PRUD'HON

TRIOMPHE DE BONAPARTE

83

PRUD'HON

LA MUSIQUE

85

GROS

PORTRAIT DE MADEMOISELLE MÉZERAY

88

INGRES

ÉTUDE DE DEUX PIEDS

92

INGRES

L'AGE D'OR

95

GÉRICAULT

OFFICIER DE CHASSEURS DE LA GARDE CHARGEANT

97

GÉRICAULT

MAMELOUCK

98

GÉRICAULT

LE LANCIER ROUGE

103

GÉRICAULT

LE RADEAU DE LA MÉDUSE

106

GÉRICAULT

PORTRAIT DU PEINTRE JAMAR

108

GÉRICAULT

PORTRAIT D'UN FOU

109

GÉRICAULT

PORTRAIT D'UNE FOLLE

7700

112

BARYE

PANTHÈRE NOIRE

113

BARYE

TIGRE DÉVORANT UN HOMME NU

123

COROT

„LA PETITE PIE“

124

COROT

PAYSAN ET ENFANT ASSIS

125

COROT

GENZANO

128

COROT

LE QUAI DES ESCLAVONS A VENISE

129

COROT

NAPOLITAINE

132

COROT

SAINT SÉBASTIEN

133

COROT

HOMME EN ARMURE

135

COROT

ORPHÉE

143

DELACROIX

PORTRAIT DE L'ARTISTE

144

DELACROIX

LE MASSACRE DE SCIO

145

DELACROIX

DÉTAIL DU «MASSACRE DE SCIO»

148

DELACROIX

CHEVAL EFFRAYÉ PAR L'ORAGE

149

DELACROIX

ODALISQUE

155

DELACROIX

MORT DE SARDANAPALE

156

DELACROIX

DÉTAIL DU «SARDANAPALE»

157

DELACROIX

LE COMTE PALATIANO

158

DELACROIX

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

160

DELACROIX ET POTERLET

COMBAT DU GIAOUR ET DU PACHA

161

DELACROIX

LA GRÈCE EXPIRANT SUR LES RUINES DE MISSOLONGHI

165

DELACROIX

CROMWELL AU CHÂTEAU DE WINDSOR

166

DELACROIX

LE ROI RODBRIGUE

169

DELACROIX

FEMMES ARABES PUISANT DE L'EAU

172

DELACROIX

ARABE COUCHÉ

179

DELACROIX

ÉTUDES POUR LES «FEMMES D'ALGER» DU MUSÉE DU LOUVRE

183

DELACROIX

LE PARC DE NOHANT

186

DELACROIX

TÊTE D'ÉTUDE D'UNE VIEILLE RELIGIEUSE

193

DELACROIX

LA CAPTIVITÉ DE BABYLONE

198

DELACROIX

LA MADELEINE EN PRIÈRE

200

DELACROIX

HAMLET DEVANT LE CORPS DE POLONIUS

203

DELACROIX

LION DÉCHIRANT UN CADAVRE

204

DELACROIX

LA PAIX VIENT CONSOLER LES HOMMES

212

DELACROIX

PORTRAIT DE L'ARTISTE

213

DELACROIX

CAVALIERS ARABES EN RECONNAISSANCE

214

DELACROIX

BACCHUS ET ARIANE

215

DELACROIX

TOBIE ET L'ANGE

264

DELACROIX

ÉTUDE DE CHAT

267

DELACROIX

ÉTUDE DE CASQUE CIRCASSIEN

269

DELACROIX

JEUNE FEMME DU MAROC

274

LAMI D'APRÈS GIRAUD

PORTRAIT CHARGE DE DELACROIX

218

TASSAERT

ÉTUDE DE JEUNE FILLE EN CHEMISE

222

DAUMIER

LE PEINTRE DEVANT SON CHEVALET

224

MILLET

BERGERS AUTOUR DU FEU

228

MILLET

.VALETS AVEC DES CHEVAUX DE SOMME

230

MILLET

LES SOINS MATERNELS

232

COUTURE

LA PRINCESSE MATHILDE

235

COURBET

GORGE DANS UNE FORÊT

236

COURBET

PAYSAGE AVEC DEUX BAIGNEUSES

238

CHASSÉRIAU

ARIANE

239

CHASSÉRIAU

DANSEUSE ESPAGNOLE

275

BONVIN

RELIGIEUSE FAISANT DE LA TAPISSERIE

276

RIBOT

CUISINIER AVEC UN CHAT

246

PISSARRO

AU BORD DE L'EAU

248

MANET

PETITS CAVALIERS ESPAGNOLS

249

MANET

PORTRAIT DE GEORGE MOORE

252

DEGAS

BALLERINES

253

DEGAS

TÊTE DE JEUNE FILLE

A. Renoir.

Richard Wagner.

DELACROIX

LION ET LIONNE

277

DAVID D'ANGERS

BUSTE DE LAMARTINE

278

RODIN

FEMME NUE ACCROUPIE